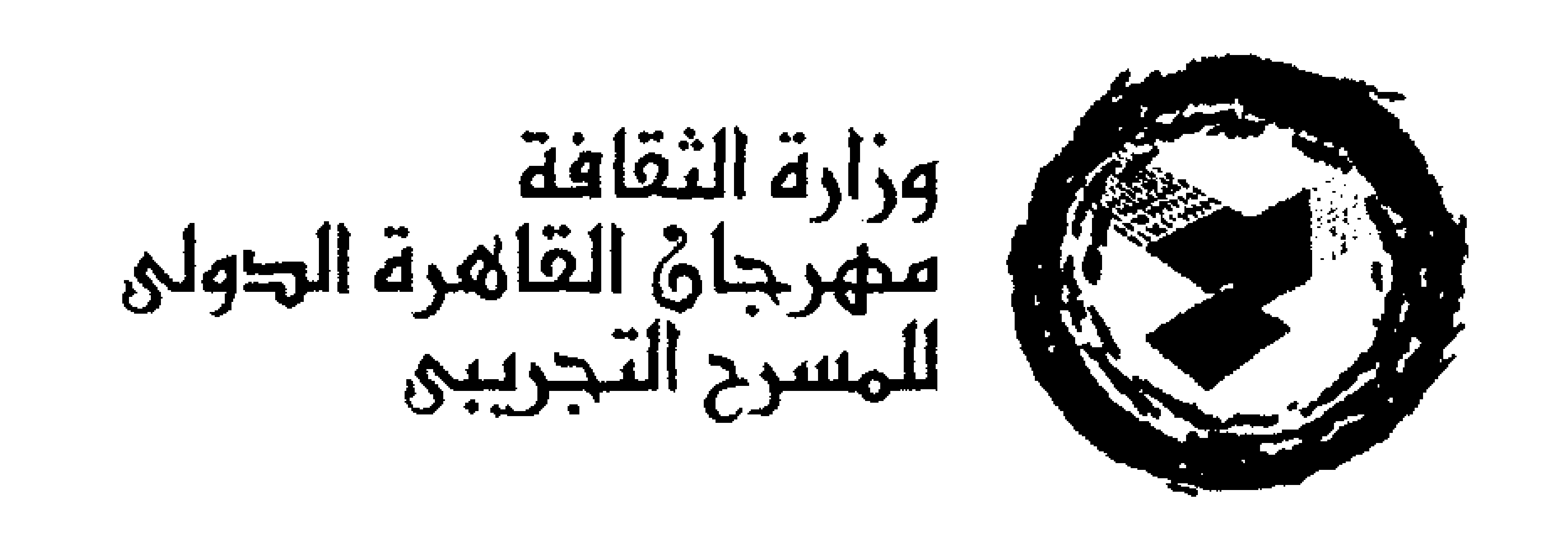
20



النساء في دراما إبسن





النساء فى دراما إبسن

تحرير: چون تمبلتون
ترجمة: د. محمد سيد على
مراجعة: أ.د. على جمال الدين عزت

تصميم وتنفيذ: **آمال صفوت الألفى**
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزى :

Ibsen's Women

By Joan Templeton

Published by Cambridge University Press,

United Kingdom, 1997

كلمة وزير الثقافة

كان هدفي -ومازال- من تأسيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، هو محاولة تجاوز السائد والمتكرر إلى حالة الابتكار والإبداع الفني، وذلك بأن نفتح بوابة للتعرف إلى حركة المسرح في العالم، من حيث تعدد أشكاله، واختلاف فضاءاته، والاطلاع على تصوراته؛ بقصد معاينته، واستيعابه، والحوار معه، واستشرافه، ليس دفعًا إلى مماثلته؛ بل الإبداع عليه وتجاوزه، استرداداً لمعنى الإبداع الفني، الذي جوهره هو التفرد والتعدد، فالفن لا يسترد مكانه إلا بانبثاق سؤال لاهث باحث عنه، إذ ترسيخ فكر التجانس والتكرار في الفن، يغيب السؤال ولا ينتجه، حيث يقمع التعدد، ويقوض الاختلاف.

وعلى الجانب الآخر، فإن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، من حيث تعدد عروضه المتنوعة لأكثر من خمسين دولة كل عام، وإصداراته المترجمة عن معظم لغات العالم، التي تطرح أوضاع المسرح، وفنونه، ونظرياته، وتجاربه، ثم -إلى جانب ذلك- ندوات المهرجان التي تشارك فيها كوكبة مرموقة من شخصيات المختصين في فنون المسرح وقضاياه من

شتى بلاد العالم، لا شك أن هذه الفعاليات قد استنبتت تمديد أخلاقيات التقارب والتبادل بين المجتمعات. إن مثل هذه الفعاليات الثقافية، بوصفها نوعًا من الحوار بين الثقافات، إنما تعزز الإحساس بالآخر وقبوله.

هذه هي الدورة العشرون للمهرجان، وفي تصوري أن المهرجان -على طول دوراته- قد مارس شرعية وجوده من قدرته على الإقناع، حتى أصبح يمثل في الحقل الثقافي سلطة التجدد، التي تجسد المغامرة، والأحلام الممكنة والمستحيلة، حيث تفتح أمام المتلقي مساحة الحرية ضد استمرار المتكرر، وتشتبك معه سعيًا إلى تغييره.

لقد غادرنا هذا العام فنان ارتبط بهذا المهرجان منذ إنشائه، ويعز علينا افتقاده، وهو الفنان سعد أردش، أحد فرسان المسرح المصري المجددين، والذي منح المهرجان إسهامات إيجابية، ومساندات فكرية وفنية على طول دوراته استمرت حتى رحيله، لذا فإننا نهدي هذه الدورة للمهرجان إلى روحه، وسوف تذكر الأجيال دومًا إسهاماته.

فاروق حسني

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

يشكل المسرح البديل ظاهرة لا يحدها أفق جغرافي؛ بل تمتد لتشمل خريطة المسرح في العالم، وإن تنوعت تجلياتها، إذ يحمل هذا المسرح البديل خياره ومرجعيته من الأفكار والقيم والدلالات والتصورات، مستهدفًا معارضة التيار السائد، تحقيقًا لفعالية زمنه الثقافي. كان ومازال عليه أن ينازع كل محاولات تغييب دوره، ويجاهد في ممارسة استدعائه الدائم -في مختلف المنعطفات- للإبداع الحر، رفضًا لكل أنظمة الإكراه والاستتباع، فكريًا، وفنيًا، وتنظيميًا.

فرض المسرح البديل حضوره من خلال وجوهه وأصواته التي جسدت إبداعاتها الاحتجاجية، دون إخفاء رهان معارضتها لصفاقة الواقع السائد المسيطر، ولم يكتف المسرح البديل -في بعض الحالات- بأن يكون موازيًا للسائد، بل تشابك معه سعيًا إلى تغييره، سواء بالدعوة إلى اكتشاف أساليب جديدة، بمراجعة ثوابت الإبداع المسرحي،أو طرح تفسيرات مستحدثة في مناهج الأداء، أو تقديم كتابات جديدة، وفصل المسرح عن الأدب، أو تبني توجه مخالف لكيفية التعامل مع الريبورتوار، أو تحرير السينوجرافيا والفضاء المسرحي من القيود، أو التصدي للرقابة، أو المطالبة بالدعم التمويلي.

لا خلاف أن آليات التعامل مع خارطة هذه المطالب، وتجليات نتائجها، أمر يرتبط بطبيعة النظام المحيط فى كل مجتمع، وأيضًا مدى القدرة على تخطى حدوده، والبحث الدائب عما يمكن أن تحققه مساحة الحرية، مهما كانت سياجات تكبيلها وإحاطتها بالإكراهات. ففى بولندا، ومنذ ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، وفى سياق الإطار المركزى الشمولى للمسرح، تجلى المسرح البديل تحت غطاء التجريب، حيث ظهر ما يسمى **"بالعروض البديلة"**، التى تفارق فنيًا التيار السائد، نزوعًا إلى الاختلاف والانفصال عنه، حيث يتبدى واضحًا أن معظم العروض البديلة، وفرق المسرح الموازى فى معارضتها للتيار السائد، كان لكل من **"جروتوفسكى"** و**"كانتور"** تأثير واضح فيها، وهو ما رسخ أن علاقة الانفصال قد استندت إلى قدرات فنية عالية الجدارة، حققت حضور المسرح البديل، لتبدأ رحلة مفهوم المسرح المفارق للسائد، ومحاولة توطينه، بحيث لا يصبح عرضًا زائلاً، وذلك بتحصينه فنيًا وفكريًا، استناداً إلى مناهج مستحدثة تحمى استمراره بملكاتها الفكرية والفنية، ووسائل تواصلها فى ممارسة إبداعاتها.

على الجانب الآخر، ففى بعض البلدان -وفقًا لطبيعة نظامها- تزايدت أعداد فرق المسرح البديل، ونجحت فى تقديم المسرح البديل المستقل غير المركزى، إذ فى إسبانيا -مثلاً- وصل عدد الفرق المستقلة إلى سبع عشرة فرقة، وقدمت أربعة وسبعين عرضًا مسرحيًا، شاهده أربعة ملايين شخص، إلا أنه قد تناقص عدد هذه الفرق إلى ست فرق، وذلك بسبب الفشل فى

الحصول على الدعم من الدولة. وفى السويد كان عدد المسارح المستقلة ستين مسرحًا، يعود معظمها إلى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وقد تأسست احتجاجًا ضد مسارح التسرية. صحيح أن نصف هذه الفرق المستقلة تمتلك المسارح الخاصة التى تقدم عليها عروضها، وصحيح أن بعضها يتلقى دعمًا من الدولة، وبعضها الآخر لا يتلقى أى دعم. والصحيح أيضًا أن كثيراً من هذه الفرق المستقلة قد توقف عن العمل، لكن المفارقة المثيرة للدهشة أن الدولة تقدم دعمًا للمسارح المركزية يصل فى مجموعه إلى ٦٠٠ مليون جنيه إسترلينى، يخص الفرق المستقلة من إجمالى هذا الدعم ٢,٣ مليون جنيه إسترلينى، لكن الشفرة التى يطرحها الواقع أكثر دهشة، إذ أن الدعم المخصص لغير المسارح المستقلة، الذى يصل إلى ٥٩٧,٧ مليون جنيه إسترلينى، قد أنتج عدداً من العروض، بلغ عدد مشاهديها ٣٩٧ ألف مشاهد، فى حين أن الفرق المستقلة التى تقدم المسرح البديل، بلغ عدد المشاهدين لعروضها ٨٠٠ ألف مشاهد. ترى إلامَ تشير تلك الدلالة؟ وكيف يمكن فك شفرتها؟

لقد تحور هذا السؤال إلى سؤال عام يستهدف معاينة المسرح البديل المستقل، كشفًا عن صيغه فنيًا، وفكريًا، وتنظيميًا، فى مقاربة لواقعه من حيث سياق انفصاله واختلافه، وقوفًا على ضروراته. ولاشك أن الإجابة سوف تطرح مسار انعطافاته، وتعلن شهادة عن محاولات تغييبه، أو انسحابه، أو انتصاراته وحضور تأثيره، وذلك فى ظل الظروف المحيطة به

فى كل مجتمع وفقًا لخصوصياته، سواء فى أوروبا ، أو الولايات المتحدة، أو أمريكا اللاتينية، أو الشرق الأقصى، أو العالم العربى. ولأن المهرجانات الدولية للمسرح تلعب دوراً مهمًا فى تداول المسرح البديل المستقل وانتقاله من بلد إلى آخر، وقد وسعت بذلك دعوته، وأتاحت عقد المقارنات، وطرح الأسئلة عما تحمله خصوصية انفجارات دلالاته التى تجسد ثقلها عروضه، حيث تشكل فى مجملها احتجاجًا ضد بنية مهيمنة، تتجلى فى كليشهات معرفية، أو أفكار جاهزة محرومة من الفحص، أو تصورات بليدة، ولأن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى واحد من الملتقيات الدولية المسرحية، لذا فقد تبنى فى ندوته الرئيسية السؤال عن المسرح البديل المستقل، لمعاينة مفهومه وظهوره، وفحص تجلياته الفنية والفكرية، وتحديد معضلات استمراره، حيث يشارك فى هذه الندوة مجموعة من الشخصيات المختصة في قضاياه وممارساته عبر العالم.

لقد سبق أن ترجم المهرجان -ضمن إصداراته- مجموعة من الكتب التى تناولت أوضاع هذا المسرح المستقل البديل فى كثير من بلدان العالم، آخرها إصدار هذه الدورة عن **"المسرح الأمريكى البديل"** ، لمؤلفه **"ثيودور شانك"** ، الذى ترجمه الراحل العزيز الأستاذ سامى خشبة.

لقد كان حلم وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى وإيمانه، أن يصبح المهرجان مؤسسة لسلطة التجدد معنى وقيمة، يمتلكها المثقفون والفنانون الذين يكسرون المرايا التى تعكس السكون، وتؤبد التكرار، لذا لم يتخل

عن المتابعة الدقيقة للمهرجان على مدى العشرين دورة، وهو الأمر الذى يستوجب منا الشكر والاعتراف له بفضل توطينه للتجدد كقيمة.

أ.د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان

- لمَّا كانت هذه أول معالجة شاملة للنساء فى مسرحيات إبسن، فإن هذه الدراسة الهامة تقدم قراءة دقيقة للنصوص وفى نفس الوقت تعيد فحص التراث النقدى والتى تتضمن السؤال المثير للجدل كثيرًا والذى يتعلق بصلة الكاتب المسرحى بالحركة النسائية. ويقتفى تمبلتون Templeton أثر أنماط الجنس فى عمل إبسن Ibsen من خلال تصوير النساء فى المسرحيات الأولى الأقل شهرة إلى أبطال الرواية المشهورين فى **بيت الدمية وهيدا جابلر** . وتتطرق أيضا إلى كيفية تأثير النساء فى حياة إبسن على النساء فى المسرحيات؛ مقدمة بذلك معلومات جديدة وقراءة جديدة للنساء فى سنوات إبسن اللاحقة.

- وتعتبر "**النساء فى دراما إبسن**" تحولا نوعيا فى فكر إبسن، آخذا "موضوع المرأة" من التصنيف الهامشى "كجانب" إلى بؤرة العمل الدرامى وهذه قراءة دقيقة ومعقدة وقوية ومصاغة شعريا ومدهشة، وباختصار فإنها قراءة أدبية. وتتضح سيطرة تمبلتون الجيدة على المادة المقدمة. ولابد للنقد من أن يفسح الطريق أمامها" . مارى نورسنج Mary Norseng، **أخبار وتعليقات إبسن**.

إنه كتاب يفسح المجال أمام التنافس - لكون تمبلتون مفكرة وأديبة هامة تعرف الكثير عن إبسن، فإنها تكشف المناطق العمياء فى نقد إبسن السائد- فهو إعادة تقييم نشيطة لما قام به فعلاً كاتب مسرحى مهم وهو شئ ممتع يستحق القراءة" . أرنولد وينشتين Arnold Weinstein ، **دراسات اسكاندافية**.

"إن أسلوبها يتسم بسرعة البديهة والجمال ويخلو من الرطانة النقدية الحديثة. والكتاب يستهدف مجموعة كبيرة من القراء: الطالب ، و"القارئ العام" والطالب الجاد الباحث عن الدراما الحديثة" بارى چاكوب Barry Jacobs **مجلة بوسطون لعرض وتحليل الكتب.**

"منجم ذهب من المعلومات. والتغطية الواسعة لهذا الكتاب تجعل منه شيئًا لا يمكن الاستغناء عنه لأى شخص يريد التدريس أو الكتابة عن إبسن" توريل موى Toril Moi ، **دراسات إبسن.**

كامبردج

مطبعة جامعة كامبردج

من أجل طلابى فى بروكلين وفرنسا ، والذين علمونى الكثير

تكمن عظمة إبسن فى رفضه لصنع فجوات مميتة معينة. وقد رفض أن يفصل الفرد عن الجماعة، وكذلك ما هو شخصى عن ما هو جماعى.

إيريك بنتلى ، **البحث عن المسرح**

رسوم توضيحية

١- مارشين إبسن : نسخة بتصريح من متحف تليمارك الشعبى، فينتستوب فارم هاوس.

٢- لون المياه لمارشين إبسن. نسخة بتصريح من متحف تليمارك الشعبى، فينتستوب فارم هاوس.

٣- هيدفيج إبسن. نسخة بتصريح من متحف تليمارك الشعبى، فينتسوب فارم هاوس.

٤- كلارا ابيل. نسخة بتصريح من إبسن هاوس ومتحف مدينة جريمستاد، جريمستاد.

٥- ماجدالين ثوريسين . مجموعة تصوير، مكتبة رويال ، كوبنهاجن.

٦- هنريك إبسن فى سن الخامسة والثلاثين. مجموعة جيلادنيدال، مكتبة الجامعة، أوسلو.

٧- سوزانا إبسن فى سن الأربعين. مجموعة جيلادنيدال، مكتبة الجامعة، أوسلو.

٨- راجنا فيترجرين فى دور چورديس **للفايكينج فى هيلجلاند**. موافقة متحف المسرح، أوسلو.

٩- كاميلا كوليت على الورقة النقدية النرويجية ذات المائة كراون.

١٠- لين ستوك فى دور سولفيك **بيرجينت** . صورة بواسطة فريتس سولفانج بمجموعة المسرح القومى ، أوسلو.

١١- استا هانستين. مجموعة تصوير، مكتبة الجامعة، أوسلو.

١٢- ليف أولمان فى دور نورا فى **بيت الدمية**. صورة بواسطة فريدمان ابيلز، مجموعة مسرح بيلى روز، مكتبة نيويورك العامة لفنون العرض المسرحى ، أستور لينوكس ومؤسسات تيلدين.

١٣- السيدة فيسك فى دور السيدة الفينج فى **الأشباح**. مجموعة مسرح بيلى روز مكتبة نيويورك العامة للفنون المسرحية ، استور، لينوكس، ومؤسسات تيلدين.

١٤- بلانسن يوركا فى دور جينا وهيلين شاندلر فى دور هيدفيج فى **البطة البرية**. مجموعة مسرح بيلى روز، مكتبة نيويورك العامة للفنون المسرحية ، استور، لينوكس ومؤسسات تيلدين.

١٥- ايفا لوجالين فى دور هيدا فى **هيدا جابلر**. صورة بواسطة شيدنوف، مجموعة مسرح بيلى روز، مكتبة نيويورك العامة للفنون المسرحية ، استور، لينوكس ومؤسسات تيلدين.

١٦- اميلى بارداك. مجموعة جيلدانيدال، مكتبة الجامعة ، أوسلو.

١٧- هيلدور أندرسين. مجموعة جيلدنيدال، مكتبة الجامعة، أوسلو.

١٨- هنريك إبسن فى سن التاسعة والأربعين. مجموعة جيلدنيدال، مكتبة الجامعة، أوسلوا.

١٩- مارجريت باركر فى دور ألين وچون تيتزيل فى دور هيلدا فى **معلم البناء** مجموعة مسرح بيلى روز، مكتبة نيويورك العامة للفنون المسرحية، استو، لينوكس ومؤسسات تيلدين.

٢٠- كاتچا ميديو فى دور السيدة ريتا فى **يولف الصغيرة**. صورة بواسطة فريتس صولفانج. مجموعة المسرح القومى ، أوسلو.

٢١- ويسن فوس فى دور إيلا وأنجريد ڤارداند فى دور جنهيلد فى **چون جابريل بوركمان**. صورة بواسطة سيچين سيتتشين. مجموعة المسرح القومى، أوسلو.

٢٢- ليز فيلداستاد فى دور ايرين فى **عندما نكون موتى متيقظين**. صورة بواسطة ليف جابر يلسين. مجموعة المسرح القومى، أوسلو.

مقدمة

- لقدبدأ هذا الكتاب فى فصل دراسى بيروكلين. ولأنها عاشقة لإبسن أفضل منى، فقد تشككت إحدى طلابى فى مستوى القراءة المعمول به بالنسبة لمسرحية "الأشباح" كمأساة تلقى بالمسئولية على رفض بطلة الرواية فى الترحيب بزوجها جنسيًا : "السيدة الفينج لم تكن تحب الكابتن ولم تكن تريد الزواج منه، ولذا ..." ولم تستطع الطالبة إكمال جملتها ، فقد ضعف صوتها، وخرجت أنا من المأزق مع نهاية الحصة، ولكن وجه إلى الاعتراض وأرجعنى إلى النص حتى فيما بعد بوقت طويل، ومثل هيلين الفينج التى كانت تفحص النظام الأخلاقى الممثل والذى ساد حياتها، فقد رأيت أن ما كنت أقوم بتدريسه كانت تركبه الأشباح. وقد قادتنى مسرحية الأشباح إلى بيت الدميةوهى مسرحية كانت تكملة لها : "بعد نورا" هكذا كتب إبسن، تعين على السيدة الفينج أن تجئ" (L S ٢٠٨) . وفى التعليق الناقد حول المرأة التى دفعت الباب ، وجدت نفس الانتقاد المتعلق بالأشباح كما هو الحال فى التعليق على المرأة التى مكثت. ومثل السيدة الفينج، فإن اللوم يقع على نورا. ولقد وجدت أيضا تصميما واسعًا على إنقاذ "بيت الدمية" من تلوث نظرية المساواة بين الجنسين. ولقد دفعنى التفكير من خلال المصطلحات ومناقشات هذا الادعاء إلى إعادة فحص علاقة "بيت الدمية"ومؤلفه بنظرية المساواة بين الجنسين فى أيامه وأيامنا، وهى دراسة أدت بى إلى القول بأن مسرحية إبسن هى العمل النسائى الجوهرى لأنها لا تفعل شيئًا سوى تدمير فكرة المرأة، الآخر المؤنث فى التاريخ.

- ويبدو الأمر ملحا لمعرفة كيف توصل إبسن إلى هذا الخلاف ولذا فقد رجعت للوراء أكثر، إلى أسلاف نورا وإلى تفحص ادعاء آخر : أن حبكة إبسن المثالية ، بدءًا من مسرحيته الأولى كاتيلين ، تتكون من بطل رواية ذكر يتجسد صراعه الداخلى فى علاقته بممثلىّ المرأة الاثنين المتناقضين - أحدهما عدوانى وذكورى ومدمر والآخر سلبى نسوى وناشئ - كما لو أن إبسن كان يؤمن بالنوع البشرى "هى" والذى كان يتكون من شيئين متنوعين. ولقد انتهينا إلى أنه على الرغم من أن إبسن قد بدأ كما قال براندز "متعمقًا فى الفترة الرومانسية" (٧٩ B) كأحد الأشخاص الرئيسيين فى تقديم الحداثة، فقد نقل الأشكال والأفكار وايديولوجيات تراثه الثقافى والتى كانت إحداها نمطا مكررا قديمًا عن المرأة كملاك أو شيطان. ولقد اكتشفت أن إبسن أتى بأنماط من عنده، والتى تضمنت حبكة ثلاثية تدور حول الأنثى لكونها هامة فى عمله مثل الحبكة التى تدور حول الذكر.

- وليس ممكنا الكتابة بشكل ذكى عن "فكرة إبسن عن النساء" أو "مكانة المرأة فى منظر إبسن الطبيعى الأيديولوجى". وقبل "ما بعد فرويد" بوقت طويل تشكك إبسن فى وجود "طبيعة نسائية" وقد درس بطريقة ناقدة استبعاد التصنيفين "مذكر" و"مؤنث" داخل الناس وداخل الأنظمة. وقد سمح رفض إبسن للمرأة بأن يكتشف الاستخدام الاجتماعى للهوية الجنسية والتى نطلق عليها الآن "الجنس" وأن يبحث وراء النساء ككائنات أخلاقية كاملة تناضل ضد الأعراف الثقافية التى تتحداهن وتقيدهن. وإذا أخذنا الأمور بطريقة إجمالية، فسوف نجد أن

مسرحياته تشكل إسهامًا أدبيًا ملحوظًا فى الفكر النسائى والذى تعرفه المؤرخة المشهورة چون سكوت Joan scott بأنه "رفض التركيب الهرمى للعلاقة بين الذكر والأنثى فى سياقه المحدد ومحاولة عكس أو عزل عملياته".

- وهذا الكتاب هو قراءة للنساء فى مسرحيات إبسن، وهكذا قراءة للمسرحيات من البداية إلى النهاية. ولقد أصر إبسن على أن عمله يجب أن يقرأ كعمل كامل يتصف بالاستمرارية والنمو. وتتنبأ الشخصيات النسائية فى المسرحيات الأولى بالنساء الشهيرات فى المسرحيات الوسطى والأخيرة. ووسيلتى الأساسية فى العمل هى التحليل النصى الدقيق ويصاحبها فى حالة ثلاث من مسرحيات إبسن الرئيسية - بيت الدمية، الأشباح ، وهيدا جابلر - نقاش حام ضد العداوة، وحتى الإدانة. والذى يميز الكثير من التعليق على ثلاث من بطلات إبسن العظيمات. وإننى على اقتناع بأن مثل هذا النقد يسيئ فهم أهداف إبسن ويخالف نصوصه.

- ولو أن إبسن أصر على وحدة عمله، فقد أصر أيضًا على أنها لم تعكس أبدًا التجارب التى "عاشها" فقط ، ولكن أيضا تلك التى "مر بها" (H ١٧ : ٤٠٢). ولقد حاولت اكتشاف "ما مر به" إبسن مع السيدات وما صنعه من التاريخ الخاص. ولقد حاولت أن أملأ الظلال، قريبًا من الأشخاص المفتقدين قبل كلارا إيبيل Clara Ebbel ، حب إبسن الأول، والشخصية الأقوى والتى ما زالت مهملة وهى كاميلا كوليت Camilla Collett ، مؤسسة الحركة النسائية النرويجية

والرواية الواقعية النرويجية وإحدى المؤلفات القليلات جدًا واللاتى اعترف إبسن بتأثيرهن، وفيما يتعلق بالنساء الأخريات ماريكين التينبرج Marichen Altenburg ، أم الشاعر، وسوزانا ثورسين إبسن Suzannah Thoresen زوجة الشاعر، والنساء الصغيرات اللاتى انجذب إليهن إبسن فى سنوات عمره المتأخرة، فقد أعدت دراسة ما أثيرت حوله الإدعاءات فيما يتعلق بعلاقتهن بالكاتب المسرحى وعمله.

- لقد كان إبسن مولعا بالقول بأن الكاتب يحتاج إلى نماذج بقدر ما يحتاج النحات ، وقد لجأ فى ذلك إلى النساء اللاتى يعرفهن وإلى النساء اللاتى تخيلهن. ولقد حاولت التعرف على نماذج إبسن ، الأدبية والحية، وأن أقترح كيف يمكن استخدامها. وكما هو الحال مع كل الفنانين، بالطبع ، فإن نماذج إبسن كانت نقطة البداية، "هنا؛ فرق كبير" "بين النموذج والصورة"هكذا قال (LS ٩١).

- وعلى الرغم من أن تحفظ إبسن فيما يتعلق بعمله هو شئ معروف، فإن خطاباته تشكل تعليقا ناقدًا ثريا استفدت منه كثيرًا، وإننى أدين بالكثير لطبعتين ناقدتين عظيمتين من أعمال إبسن: الطبعة النرويجية Hundrea rsutgaven لـ Bull و Koht و Seip وطبعة Oxford Ibsen لـ Mcfarlane . كما إننى أدين أيضا بالكثير لكُتّاب سيرة إبسن الإنجليز والنرويجيين خاصة Meyer , Koht على الرغم من أننى أحيانا أختلف معهم. فعلى سبيل المثال يدعى Meyer أنه وفر عنصرًا مفقودا فى سيرة Koht الذاتية وهى "حقيقة" علاقة إبسن مع زوجته ومع النساء الصغيرات فى سنوات عمره المتأخرة.

ولقد توصلت إلى نتائج مختلفة من Meyer حول هذه المسائل وأيضا حول مسائل أخرى.

- وهناك نسخة مختصرة من الجزأين الأول والثانى من الفصل الخامس "شعر المساواة بين الجنسين" ظهرت فى PMLA كما حدث مع نسخة أولية فى الفصل السادس "أشباح القبح السيدة" . وهناك نسخة أولية من الجزء الثانى من الفصل السابع "الحس والإحساس : النساء والرجال فى البطة البرية" ظهرت فى دراسات اسكندنافية. وإننى أشكر كلا من المجلتين على التصريح بإعادة الطبع.

- وأدين بالكثير للأساتذة Duchak و Redfield فى مكتبة جامعة لونج أيلاند - وأشكر أيضا Vincenot أمين Bibliotheque فى باريس و Eriksen وLund فى مكتبة الجامعة بأوسلو وأمناء مكتبة البحث المركزى ومكتبة الفنون المسرحية فى المكتبة العامة بنيويورك ، وأشعر بالامتنان الوافر لـ sather مدير مركز إبسن فى مكتبة الجامعة بأوسلو ، لضيافتها الكريمة. والكثير من الشكر لـ Bjorklund ، مدير متحف إبسن فى Grimstad ، و Gardasen ، مدير متحف تليمارك الشعبى فى Skien و Venstop و كذلك اشكر Rosander مدير متحف إبسن القومى فى أوسلو.

- وما كان من الممكن إصدار هذا الكتاب بدون التأييد الكبير من الأوقاف الأهلية على الإنسانيات فى الولايات المتحدة. وأشعر بالامتنان أيضا للمؤسسة الخيرية الأمريكية الاسكندنافية وجامعة لونج أيلند فى بروكلين، وأشكر إدارة

جامعة لونج أيلند والتى سهلت عملى وعلى رأسهم دافيد كوهين عميد كلية كونلى للفنون والعلوم ، وأدوارد كلارك الرئيس السابق لمركز بروكلين وجيل هاينز.

- وأدين بالشكر الخاص لرولف فيلد لمساندته وتشجيعه طوال الوقت. وأشكر أيضا Spector , Sjoberg لتشجيعهما وتوصياتهما لهذا المشروع وكان تقدير Shideler لعملى يعنى الكثير . ومن بين الأصدقاء والزملاء الذين أعترف بمساندتهم Anarseth ، Gavel Adams ، Bernard ، Blachwell، Carlson، Economou ، Engelstad ، Hageberg ، Nartmann ، Higonnet ، Hubert ، Hyneman ، Iversen . واشعر بالامتنان العميق نحو صديقى العظيم وزميل إبسن Thomas Lann والذى قرأ المخطوطات وأبدى اقتراحات قيمة وأنقذنى من الوقوع فى الأخطاء. وأدين بشكل أساسى لأطبائى Huh ، Payson وWeiss.

وأخيرًا عزيزى جان - كلود الذى أشكره من كل قلبى.

اختصارات

إن الإشارات إلى الأعمال فى قائمة المراجع المختارة قد تمت من خلال المؤلف أو العنوان القصير المكتوب بالخط الرفيع. وبالنسبة للأعمال الأخرى فإننى أسوق الاستشهاد بالرأى كاملاً فى ملاحظة، وفى المراجع التالية فإن اسم المؤلف أو العنوان القصير ، فى الحالات القليلة من المراجع المتباعدة، فإننى أكرر الاستشهاد بالقول كاملاً. وفيما يلى قائمة بالاختصارات المتعلقة بالمراجع التى أستخدمها بشكل متكرر.

A إبسن ، هنريك . **أعمال هنريك إبسن** تحرير وترجمة ويليام أركر نيويورك : سيكرينر ، ١٩١٧ - ١٣ مجلد إشارات إلى المونوجرافات عن إبسن بواسطة أدوارد داودين، ادموند جوس، وجيمس هنكر حتى المجلد ١٣ من هذه الطبعة.

B براندز، جورج. **هنريك إبسن وبيجورنيسترين بيجورنسم** . ترجمة چيسى ميور، مراجعة ويليام أركر. لندن : هينمان، ١٨٩٩.

BI إبسن ، بيرجليوت. **إبسن الثلاثة** . ترجمة جريك سكجيلدرب. لندن : هوتشينسون ، ١٩٥١".

F فچيلد رولف . "مقدمات". **إبسن ، مسرحيات النثر الأساسيةالكاملة**. ترجمة ، فچيلد. نيويورك. المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٧٨.

H هاندرير ستوتجيف **Hundrear sutgave** . **هنريك إبسن سامليد فيركر**

(طبعة مئوية. أعمال هنريك إبسن المجمعة). تحرير فرانسيز بول، هالفيدان كوت وديدريك سيب - ٢١ مجلد، أوسلو، جيلدينذال ، ١٩٢٨ - ١٩٥٧.

k كوت ، هالفيدان . حياة إبسن . ترجمة إينار هوجن وسانتانيلو. نيويورك : بلوم، ١٩٩٧١.

LS إبسن ، هنريك. **رسائل وخطب**، تحرير وترجمة ايفرت سبرنيكون. نيويورك: هيل، ١٩٦٤.

M ماير، ميشيل. **إبسن** . جاردن سيتى : دبلوى، ١٩٧١.

N تورثام ، چون. **إبسن : دراسة نقدية**، مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٧٣.

OI **إبسن اكسفورد**. تحرير چيمس وولتر ماكفرلين وجراهام أورتون. ترجمة ماكفرلين وآخرين - ٨ مجلدات. لندن : مطبعة جامعة اكسفورد، ٦٠ - ١٩٧٧.

P بولسين، چون. **سامليف ميد إبسن [الحياة مع إبسن]** - مجلدان، كريستيبانيا: جيلديتدال ، ١٩٠٦، ١٩١٣.

Z زوكر ، أ. إى. **إبسن معلم البناء**. ١٩٢٩. نيويورك : فرار، ١٩٧٣.

ملاحظات حول الترجمة

الإشارات إلى مقدمات ومسرحيات إبسن من كانيلين وحتى **الامبراطور وجاليليو**، ما عدا **بيرجينت** ، إلى المجلدات الأربع الأولى من **إبسن اكسفورد**، تحرير جيمس ماكفارلين وجراهام أورتون، ترجمة ماكفارلين وآخرين. (لندن: مطبعة جامعة اكسفورد، ١٩٦٠ - ١٩٧٠). وتلجأ ترجمات اكسفورد إلى استخدام الشرط المتكررة فى محفوظات إبسن الأولى بدلاً من النقط المتفرقة، من أجل تجنب الإرتباط فقد لجأت إلى علامات الترقيم المنتظمة. والإشارات إلى **بيرجينت** هى إشارات إلى ترجمة رولف فيچيلت، الطبعة الثانية (قيابوليس : كطبعة جامعة مينسوتا، ١٩٨٠). والإشارات إلى مسرحيات إبسن من أعمدة المجتمع وحتى **عندما نستيقظ نحن الموتى** هى إشارات إلى **إبسن فيچبلد : مسرحيات النثر الرئيسية الكاملة** (نيويورك : المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٧٨) ما عدا **الأشباح والبطلة البرية**؛ واللتين من أجلهما استخدمت ترجمتى الخاصة؛ والإشارات إلى هاتين المسرحيتين هى إشارات إلى النصوص الأصلية فى "الطبعة المئوية"، تحرير فرانسيس بول، هالفدان كوت، وديدريك سيب، ٢١ مجلد (أوسلو جيلدينڊال) ١٩٢٨ - ١٩٥٧، وإذا لم تكن هناك ملاحظات، فإن ترجمة قصائد إبسن هى من عندى والإشارات هى إشارات إلى **الطبعة المئوية**.

- والترجمة من أعمال كاميلا كوليت هى من عندى؛ والإشارات هى إلى **ساملِيد ڤيركر. مينِدوِجيف** [أعمال كاملة. طبعة تذكارية] ٣ ملجدات كريستيانيا: جبلدينڊال، ١٩١٢.

- وبقدر ما أتيح لى، فقد استخدمت نسخا انجليزية معتمدة من مادة النقد والسيرة الذاتية، وبخلاف ذلك ، فإن كل الترجمات هى من عندى.

الفصل الأول

الجذور

يلجأ البعض إلى البراندى، والبعض الآخر إلى الأكاذيب،

ونحن - حسنًا، فقد لجأنا إلى القصص الخيالية

عن الأمراء والأغنيات والحيوانات الغريبة.

بيرجينت Peer Gynt ٢ : ٢ (٤٣)

- على الجدران وفى المنزل الريفى بفينستوب Venstop ، وقريبًا من مدينة سكين Skien ، فى أقليم تليمارك بالنرويج يتدلى منظران طبيعيان بالألوان المائية. والفنان هو "أم هنريك إبسن". وقد كانت مارشين التينبرج Marichen Altenburg رسامة طماعة، والأكثر أهمية من أجل أجيال أدبية، فإنها كانت فى غرام مع المسرح. وكانت تسبب قلقا لوالديها بحضورها كل عرض مسرحى للفرق العسكرية الدنماركية المتجولة، وباستمرارها فى اللعب بدمى طفولتها بعد أن كبرت. وما هو أكثر عنفا كان طموحها بالصعود على خشبة المسرح. وبجلوسها إلى البيانو، فقد كانت تحب أن تغنى أغنيات تليمارك الشعبية القديمة وهى تؤديها بشكل جيد لدرجة أن الناس قد تشككوا فى صلتها الخفية مع المسئولين عن المسرح، وهى إشاعة لم تؤثر عليها. وكانت التنبيرج ضئيلة الجسم وسمراء ذات بشرة سوداء، أما صورتها الظلية فقد كانت توحى بأنها جميلة.

- وفى الأول من ديسمبر ١٨٢٥، وعندما كانت فى السادسة والعشرين وهو فى الثامنة والعشرين تزوجت التتبيرج من نود إبسن Knud. وهناك تراث قوى فى تليمارك بأن مارشين كانت تحب رجلاً يدعى تورمود نودسين ولكن أجبرتها عائلتها على الزواج من نود إبسن وسواء كان هذا حقيقيًا أم لا، فقد كان الزواج ترتيبًا لأسرة ممتازة . وكانت أم مارشين وزوج أم نود أختا وأخا والعريس والعروس واللذان قريبًا معا كان ينظر إليهما كأخت وأخ. وكانت التتبيرج صيدًا جيدًا، إبنة أحد أغنى التجار فى مدينة سكين المزدهرة حيث كان نود إبسن رجل الأعمال يدير محلا عامًا.

- وبعد عشرة شهور من زواجها، وضعت مارشين أول مولود لها ، ذكر، ثم حملت للمرة الثانية بعد ثمانية شهور. وكان ميلاد هنريك إبسن فى العشرين من مارس ١٨٢٨ ثم تبعه بعد ثلاثة أسابيع وفاة أخيه الأكبر. وخلال السنوات السبع التالية كانت مارشين تحمل كل سنة بعد الأخرى، وكان هنريك هو الأكبر من بين خمسة أطفال.

- وقد عاش الزوجان إبسن الصغيران فى السن حياة سعيدة فى "ستوكمان هاوس" فى وسط بلدة سكين، وعندما بلغ إبسن الثالثة من عمره انتقلا إلى منزل عائلة إبسن "Altenburg Manor" حيث عاشا بشكل أفضل. وكان على جانبى المنزل المكون من دورين ذات العشر حجرات مبان ملحقة تتضمن اسطبلاً للخيل بها أحصنة نود ومارشين. وكان نود إبسن طموحا اجتماعيًا وماديا ونحو هذه

الغاية فقد "كان يستمتع بالتخلص من الضيافة غير اللازمة" كما علق ابنه فيما بعد لجورج براندز (LS 212). وكانت التينبرج مانر تشتهر بتقديم وجبات الغداء الفاخرة واحتفالات الإجازات والتى كانت تستمر ليومين. وكان نود إبسن يتسلى أيضا بحفلات الشرب وصيد الذئاب فى مزرعة قديمة قد اشتراها فى ڤينستوب، على بعد أميال قليلة خارج سكين.

- وكان والد مارشين، وهو قبطان سفينة وتاجر أخشاب قد توفى قبل زفافها وترك ثروة كبيرة. ولم يكن لمارشان أى أخوة ذكور سوى أختا واحدة وهكذا أصبح نود إبسن "رجل البيت". وتكشف سجلات معاملاته التجارية أنه بحلول عام ١٨٣٠، وبعد خمس سنوات من زواجه، قد استولى على كل ثروة حماته العقارية فى سكين وحولها، بما فيها مصنع للجعة ومعمل تقطير مسكرات. ولم يعد يعنيه متجره العام، وبدأ يركز بشدة على الملح والأخشاب. وعندما انهارت استثماراته رهن ممتلكات التينبرج للبنوك والمقرضين ومع عام ١٨٣٤، أعلن إفلاسه ولم يعد قادرًا على دفع الضرائب. وقامت السلطات بإغلاق معمل التقطير. وفى العام التالى، بيع المصنع فى المزاد حتى يتم سداد ديون نود إبسن وأعقب ذلك التينبرج مانر. وفى مايو ويونيو ١٨٣٥ شاهدت مارشين وهى الحامل لطفلها السادس فى سن الخامسة والثلاثين - شاهدت منزل عائلتها وهو ينهار بفعل الهدم بكل ما يحتويه من "مصنوعات نحاسية وحديدية وخشبية وأغطية فراش وسجادتين نادرتين ومفروشات مطرزة" (موسفيلد ٦٩) . وتم عرض معمل التقطير للبيع فى

نهاية العام وانتقلت العائلة إلى العقار الوحيد الذى تركه لهم الدائنون، وهو منزل ريفى فى ڤينستوب.

- ولأنه كرس حياته للأحصنة والصيد ومكانته فى العالم فإن الرجل الذى احتفظ بمنزل الكريسماس المفتوح قد تجرع الذل من خلال أطلاله. ولم يكن لديه القوة لكى يتقبل اللوم على فشله ولا القوة لكى يبدأ من جديد. أما حبه للشرب، والذى كان يعتبر نقطة الضعف المحببة فى أيامه المزدهرة أخذ الآن شكل العاطفة المدمرة نحو الخمر. ولكونه متسلطا، فقد أصبح نود طاغية فى أسرته يصب مراراته وغيظه على زوجته وأطفاله. ويشير كتاب سيرة إبسن الذاتية إلى عنف نود إبسن الجسدى. ويكتب أوسكار موسفيلد، كاتب السيرة الذاتية لطفولة إبسن، أن "سلوكه كان يتسم بالوحشية" ويلاحظ هالفدان كوهت ڤولت حياة إبسن النرويجية، أن "هنريك كانت لديه الفرصة الكافية لكى يستشعر إصرار أبيه الشديد على الطاعة" (K 29).

- إننا لا نعرف كيف كان حال زواج مارشين ونود إبسن قبل الانتقال إلى مزرعة ڤينستوب، ولكن فيما بعد كان هذا الزواج اغترابًا تامًا حيث أخذ الأطفال جانب أمهم ضد أبيهم وكانت مارشين والتى وصفها معارفها بأنها "تمتلئ بالحياة" و"مرحة" و"منطلقة" - محبطة عاطفيا بسبب الرجل الذى خسر أموال أسرتها. وقد قال أحد الجيران الذين كانوا يعرفون عائلة إبسن جيدًا أن نود

إبسن "أخاف زوجته حتى الموت كثيرًا حتى أصبحت شخصًا آخر" (موسفيلد ٢٧). ومع تحملها لإساءة معاملة زوجها بقدر ما استطاعت، فقد عملت مارشين فى يأس لكى تقتصد فى النفقات ووجدت سلواها فى أطفالها وديانتها وحامل لوحاتها.

- وقد وصف هانز هيبيرج حب مارشين للرسم والمسرح كمجرد تعبير عن عصرها "عندما كان يتوقع من السيدات صغيرات السن المهذبات أن يكون فى مقدورهن العزف على البيانو والقراءة والتطريز وأيضًا التلوين والرسم قليلاً" (إبسن ٢٢) أما كتاب السيرة الذاتية الآخرون بما فيهم كوهت وماير فقد رأوا فى رسومات وتلوين مارشين دليلاً على العبقرية. وليس بوسعنا معرفة إذا ما كانت مارشين يمكن أن تتحول إلى ممثلة أو رسامة لو كان لديها الفرصة. ولكن مهما يعتقد المرء عن موهبة مارشين أو تأثير الوراثة على الموهبة، فإن ما نعرفه هو أن هنريك كان يقضى الساعات بجانب أمه وهى ترسم وتلون وبعد ذلك بدأ يرسم ويلون بنفسه. وقد علّمت مارشين أيضا أبنها والذى قيل أنه كان محببًا لديها متعة الكائنات الخيالية، وقد قضى هنريك ساعات لا تعد فى صنع العرائس وتلوين صور الناس المتأنقين فى ملبسهم ويقوم بلصقها على قطع من الخشب ويرتبها فى مجموعات. ومن هذه المسرحيات التى خرجت من الرحم، فقد كانت خطوة بسيطة نحو مسرح العرائس والذى كان يأتى إليه الناس من بعيد لكى يشاهدونه. ومن خلف الستارة ، كان هنريك يتعامل مع خيوط نجومه فرناندو وايزابيلا. وكان أيضا مسرورًا بالقيام بدور الساحر والمتكلم من بطنه، والذى استطاع إنجازه بمساعدة أخيه نيكولاس، والذى ارتشى لهذه المناسبة واختبأ فى صندوق.

- وإذا كان هنريك لديه تذوق أمه، فهو أيضا كان يشبهها فى شئ آخر هام. ولم يعد أكبر الأطفال سنًا فى إحدى عائلات سكين المالكة ولكنه كان طفلا لأسرة فقدت مكانتها الاجتماعية واكتفت بمجرد منزل ريفى، وقد تحمل هنريك ذلك كله. "وكونه مغلق عليه مثل المحارة" (هيبرك ٢٩) ، فقد نأى بنفسه عن الأطفال الآخرين وعن زملائه فى المدرسة وقيل حتى أنه قد دفع لأولاد البلدة لكيلا يصاحبوه فى الطريق إلى المدرسة. وفى المنزل، كان يلجأ إلى مساحة خاصة خصصها لنفسه؛ ويستطيع زوار مزرعة ڤينستوب مشاهدة الحجرة الصغيرة من الخلف وهو نوع من الحجرات الصغيرة التى يختلى فيها المرء بنفسه، حيث كان يغلق على نفسه مع عرائسه وصندوق الألوان. وعندما كان يزوره أخوته كان يطردهم فى غضب. وكانت ألعابهم تصيبه بالملل وتقطع عليه لعبه.

- وبالإضافة إلى أمه، فقد كان هنريك يشعر برابطة قوية نحو أخته هيدفيج Hedvig والتى كانت تصغره بأربع سنوات وثمانى شهور. وذات يوم أعترف لها : "هل تعرفين هناك الكثير فى قلنسوة هنريك إبسن الصغير" (موسفيلد ٩٤) . وكان الأخ والأخت يتشاركان فى حبهما للعرائس والكتب، بما فيها مجموعة المجلدات النفسية التى اكتشفاها من بين كلاسيكيات ڤينستوب. وكانت الكتب تعود إلى مالك المنزل السابق، وهو بحار غامض يعرف بـ "الهولندى الطائر" . وكانت معظم الكتب بالإنجليزية ، ولكن كانت الرسوم التوضيحية هى التى أغرت

هنريك وهيدفيج. وكان المجلد المفضل هو "**تاريخ عالمى وجديد لمدينتى لندن وويست منيستر**"، مع مائة صورة نحاسية كبيرة.

- وكان هنريك يحب التعليم، ويحلم بدخول الجامعة. ولسوء الحظ ومن أجل أن يعد نفسه لامتحان القبول، كان مضطرًا لحضور مدرسة سكين اللاتينية ذات المصاريف الباهظة. ويلاحظ كوهت أن نود إبسن كان بوسعه الحصول على منحه دراسية لإبنه الموهوب، وبدلا من ذلك، كان إبسن يذهب إلى مدرسة أقل رسومًا فقط حتى بلغ الخامسة عشرة، عندما غادرها لكى يكسب قوته. وكان من شدة فقر عائلة إبسن أنهم لم يجدوا ما يأكلونه سوى البطاطس. وقد عمل نود إبسن فى صيدلية فى جريمستاد وأرسل إبنه إلى مكان يبعد عن الساحل بمائة ميل.

- ومن المعروف أن الضائقة المالية التى مر بها نود إبسن قد تركت آثارها الدائمة على ابنه المشهور. وحتى ومع كونه مؤلفا ناجحًا ، كان إبسن يقتصد فى معيشته، مستثمرًا كل النقود التى معه. وكان عازمًا على ألا يمر إبنه بنفس الظروف التى عانى هو منها. وتبدو أهمية المال - فى إرتباطه الأساسى بالاحترام واحترام الذات - فى مسرحيات **بيرجينت، أعمدة المجتمع، بيت الدمية، هيدا جابلر، چون جابريل بوركمان**.

- والشئ الآخر الذى أثر فى إبسن بشكل متساو هو اضطهاد أمه. وكان تعاطف إبسن مع النساء تابعًا من فهمه لضعفهن، وقد بدأ تعليمه فى المنزل. ومن عمر السابعة إلى الخامسة عشرة عندما غادر سكين من أجل مصلحة، شاهد

إبسن أباه وهو يرهب أمه ويقسو عليها، والتى أصبحت، ووفقا لرواية شهود معاصرين أقل "كلامًا" و"منزوية" و"مكتئبة" (موسفيلد٢٦). وقد تسببت الأحوال المالية الصعبة وسطوة زوجها فى أن تصبح مارشين إبسن" مفعمة بالحزن والخوف لدرجة أنها لم تكن تجرؤ على التحدث إلى أحد تقريبًا، ولكن كانت تخفى نفسها عن الأنظار حتى لا يراها أحد بقدر المستطاع (موسفيلد ٢٦ - ٢٧). ولأنها قد تعاطفت مع اكتئاب أمها وخضوعها لنود إبسن، فقد أخبرت هيدفيج إبسن فيما بعد هنريك چاكير Jager ، أول كاتب نرويجى لسيرة إبسن الذاتية، أنه على الرغم من معاناة أمها "لم تكن تشعر بالمرارة أو تأنيب الضمير (چاكير ١٦). أما شقيقها هنريك فقد كان رد فعله مختلفًا. فهو لم ينس ولم يتسامح مع معاملة أبيه السيئة لأمه. وتسجل بيرجليوت إبسن Bergliot زوجة إبن إبسن أنه وحتى فى مرحلة متأخرة من حياته كان إبسن يتذكر فى غضب أقل إساءات أبيه ولم يكن يستطيع تحمل فكرة أن أمه كانت "مستسلمة لطغيان أبيه" (BI ١٢).

- وفى ذكريات إبسن القصيرة جدًا عن مدينة سكين كتب أن "الهواء كان طوال اليوم مملوءًا بزئير شلالات لونج Long وشلالات كلواستر Cloister، وكل أنواع شلالات المياه الأخرى. وكان الزئير يبدأ من الصباح حتى الليل مع صوت يشبه نواح النساء وصراخهن" (LS ٢) . ويعلق ادموند جوس Gosse أول كاتب إنجليزى لسيرة إبسن الذاتية "أن التحليق الأول لخيال الشاعر يبدو وكأنه ذلك الارتباط بين المرأة وبين صخب آلة المنشار" (A ١٣ - ٩).

ولو أن مارشين كانت صامتة، فإن ابنها كان يسمع صراخ النساء والذى يشبه صوت المدينة التى نشأ فيها.

- وقد كان لآلام مارشين إبسن صدى من خلال عمل ابنها فى التصوير المتواصل لمعاناة النسوة: مارجيت Margit فى **العيد فى سولهوج**، جورديس Hjordis فى **الفايكنج فى هيلجلاند**، هيلين الفيج Alvinge فى **الأشباح**، بطلة رواية **هيدا جابلر**، التى وقعت ضحية زواج بلا حب، النساء فى **المتظاهرون** أدوات لطموح الذكر، أنيس Agnes فى الحجرة، التى استشهدت على يد زوجها إيس Aase فى **بيرجينت** التى هجرها زوجها، ريتا Rita فى **ايولف الصغيرة**، ايلا Ella و جنهيلد Gunhild فى **چون جابريل بوركمان** وايرين فى **عندما نستيقظ نحن الموتى**، المخدوعة والمستغلة من قبل رجال يتطلعون إلى الشهرة.

- وكانت فترة صبا إبسن فى سكين ، كما تعلق بيرجليوت إبسن، "الموقع غير المنيع" للشاعر (BI ٩٤). وقبل موته بفترة غير طويلة أخبر إبسن ابنة عمه أنه "ليس من السهل الذهاب إلى سكين" (موسفيلد ٥٩) ، وفى الحقيقة فإن آخر زيارة قام بها إبسن لعائلته كانت عبارة عن رحلة قصيرة مع انتهاء عمله كصبى فى ورشة فى جريمستاد. وقد عاد إلى البيت فقط لأن أخته قد توسلت إليه أن يأتى. وكان مترددًا بلاشك فى أن يشاهد مرة أخرى الأوضاع العائلية، وبالتأكيد فإنه لابد وأن يكون قد أراد أن يتجنب التكريس المتزايد من جانب أمه وأخته للنزعة الدينية الانجيلية التى كان يرفضها والتى حاولت أخته جذبه إليها فى رسالاتها إليه فى جريمستاد. وقبل وصول إبسن بعدة أيام، بدأ كاتب الإنجيل

لامرز Lammers فى الدعوة إلى نهضة دينية تحدّت الكنيسة اللوثرية بالولاية وانضمت مارشين وهدفيج إلى أتباعه. وليس لدينا أى سجل عن ما حدث أثناء زيارة إبسن، لكنها كانت إشارة إلى انقطاعه التام عن عائلته.

وبعد مضى عشرين عامًا تقريبًا، عندما كتبت هيدفيج إليه بأخبار وفاة أمهما، انتظر أربعة شهور حتى رد عليها، وعندما فعل هذا طلب منها أن تصدق أن الأمر لم يكن عدم اكتراث جعله صامتًا "طوال هذه السنوات". وقد عاتبها بقوله "لا تحاولى أن تغيرى منى" وقال نفس الشيئ عن الذى دفعها للكتابة: "هكذا توفيت أمنا العزيزة. أشارك على ما قمت به من واجبات والتى كان لابد أن نشارك فى تأديتها جميعنا" (LS ٨٧) . وقد اختتم رسالته بقوله : "هذا خطاب قصير، وقد تجنبت الشئ الذى ربما تمنيت أن أكتب عنه. فهو لا يمكن فى الوقت الحالى. ولكن لا تعتقدى أنه يعوزنى دفء القلب والذى هو أول مطلب لحياة روحانية وصادقة" (LS ٨٧). وعلى الرغم من أن إبسن يريد من أخته قراءة ما بين السطور وأن تفهم أن لديه الإحساس العائلى وطيبة الإنسان، فهو ليس راضيًا عن أن يعطيها عزاءًا بسيطًا يشاركها فى الألم. وربما يكون قد عرف أنه بعد عشرين عامًا من الصمت فإن التعبير عن الحزن لوفاة أمه سوف يكون زائفًا. وهو يقدم التفسير التالى لسلوكه : "... هناك الكثير الذى يقف حائلاً بيننا، وبينى وبين منزلى القديم" (LS ٨٦).

- وفيما بعد بخمس سنوات وفى مناسبة وفاة أبيه، ادعى إبسن فى رسالة إلى عمه والذى لم يلتقى به منذ عشرين عامًا، أنه لم يكتب للمنزل لأنه لم يكن بوسعه مساعدة أسرته ماليًا. وطلب من عمه أن يشكر كل من "قام بالواجب والذى كان لابد أن اشارك أنا فيه بنفسى" (LS ١٧١ - ١٧٢) . وفى إشارة واضحة إلى أمه وأخته فهو يفسر بأنه على الرغم من رغبته الحقيقية لزيارة بلدة سكين" شعرت بعدم الرغبة فى الاتصال بأى شيئ يذكرنى بهناك، أشياء لا أتعاطف معها. والاصطدام مع هذه النزعات ربما يؤدى إلى مالا يسر، والذى فضلت أن أتجنبه" (LS ١٧٢).

- وادعاء إبسن بأن صمته كان بسبب فقره يبدو عذرًا واهيًا. والحقيقة أنه كان من السهل أن يطهر عواطفه، فيما يتعلق بالانفصال ككونه شيئ مفضل عن الاتصال الجزئى، أكثر من تعريض نفسه لاذلال أمه وتقوى أمه وأخته. وقد كان لدى إبسن تكتمًا شديدًا فى الإفصاح عن مشاعره والقدرة على إبعاد نفسه عن الآخرين. وقد عاش جاهدًا ولكن داخل نفسه. وبعد موت أمه بثلاث سنوات، كتب إبسن إلى Bjornstjerne "هل تعلم بأننى أبعَدت نفسى تمامًا عن والدى، عن عائلتى كلها، لأن أحدًا لم يكن يفهمنى جيدًا وهذا لم أحتمله؟" (LS ٦٨).

- وقد تولت هيدفيج إبسن أخيها وتصالحت معه واهتمت أخيرًا بمسرحياته، وقد كتب إبسن إليها خطابًا عاطفيًا، وعندما كبرا فى السن تبادلا الزيارات. وفى عامه السابع عشر، أرسل إبسن إليها صورة له ومعها الرسالة التالية : "أختى

العزيزة مع هذه الصورة أرسل تحياتى القلبية الحارة. وفى اعتقادى أننا نحن الاثنان كنا قريبين من بعضنا البعض. وسوف يظل هذا بيننا" (٢٩٢ : ١٩ H).

وبعد أن وجدت العذر لصمت أخيها الطويل، شرحت هيدفيج لكوهت "لقد كان الأمر صعبًا على إبسن لدرجة لم يستطع معها أن يترجم مشاعره إلى كلمات... وهذا هو السبب فى أنه لم يستطع الكتابة إلى أسرته".

– غير أن ترجمة مشاعره إلى كلمات كانت موهبة إبسن العظيمة. وفى رسالة إلى الناقد الدنماركى بيتر هانسين حول أصل السيرة الذاتية لمسرحياته، كتب إبسن : "بالنسبة لـ Aase فى **بير چينيت** – فإن أمى مع مبالغات ضرورية عملت كموديل كما فعلت بالنسبة لـ Inga فى "**المدّعون**" (١٠٢ LS) . ويعاد تصدير محنة مارشين مرة أخرى فى محاكمة إنجا باختبارها بالنيران. وتمر إنجا بهذا الاختبار لكى تبرهن على حق ابنها فى العرش، فقط لكى تطرد فيما بعد على يد الابن الذى جعلته ملكًا. ويوحى فرانسيس بول وكوهت بانعكاس ذنب إبسن فى عرش هاكون Haakon بسبب "انغلاق قلبه من ناحية أمه" (هنريك إبسن ٢٧٣ : ٥٤ K) . ولو كان الأمر هكذا فإن إبسن حينئذ قد أوجد العذر لنفسه فى نفس الوقت لأنه جعل إنجا تعلن : "لا أحد لديه هذا الابن الرائع يمكن أن يشكو من كونه يلقى معاملة سيئة" (٢٦٦ : ٢ H). إن إسقاط ابن مارشين إبسن المهمل لاستجابة فهمها بعد أن حقق الشهرة والثروة يبدو محزنًا بشكل خاص حيث إن إبسن على العكس من بطلة روايته لن يتحد أبدًا مرة أخرى مع أمه.

– وبعد أربع سنوات من مسرحية **المدّعون** وبعد معيشته فى إيطاليا فى منفى من تلقاء نفسه بعيدًا عن النرويج، كتب إبسن إحدى أعظم أعماله المتعلقة بسيرته الذاتية ، **بير جينت** والتى تشكل مشاهدها الأولى بين بير وآسى ذكرى مارشين إبسن التى كتبت قبل موته بسنتين. "كون المرء بعيدًا عن قراء مستقبله يجعله مهملاً"، هكذا اعترف إبسن لبيتر هانسن. "إن هذه القصيدة تحوى الكثير الذى يذكرنى بشبابى" وفى ذكريات بير وآنس، يحيى الشاعر ذكرى البهجة التى منحتها له أمه وهو طفل.

بيير:

تذكر الأمسيات التى كنت فيها تجلس

بجانب فراشى عندما كنت صغيرًا

وتغطينا تحت الملاءة

وتغنى لى أغنية شعبية ونشيدا

أسى:

بالطبع ! وعندما أبوك

يكون بالخارج ، كنا نلعب بمركبة الجليد

وكان الغطاء ثوبا من الفراء

والأرضية ملاءة من الجليد

- وقد ذهب الأب المسيئ (چون جينت، الغائب عن المسرحية، هجر زوجته وطفله) وقد سمحت الرابطة التعويضية بين الأم والابن بأن يتحملا المتاعب التى سببها لهما . وقد قوت آسى ، المرأة التى رأى فيها أودين Auden صورة كلاسيكية من أم الفنان "رفيقة اللعب التى تحرك حياته وتشاركه فيها" (عبقرية ورائدة ٣٢٦) - قوت وشجعت بير ضد آلام الحياة بتعليمه الكذب والتظاهر : "أوه لابد أن نتحد سويا فى مواجهة البؤس / لأنك تعلم بأن زوجى سكير / أضاع ثروتنا/ وأنا عائدة للمنزل يا بيير / وأنا أجلس ... / البعض يلجأ للبراندى وآخرون إلى الكذب / ونحن لجأنا إلى الحكايات / عن الأمراء والأغنيات والحيوانات الغريبة"(٤٣).

- إن أهم ما فى "المبالغات الضرورية" والتى حولت أم الشاعر إلى أم بير چينت هو جعل المرأة الخيالية تفصح عما لم تفعله المرأة الحقيقية . وقد أحل إبسن الشكوى النشطة محل المعاناة السالبة للأم.

آسى:

ما الذى حصلنا عليه الآن من تلك الأيام

التى زادت فيها ثروة جدك ؟

تلك الأجولة من النقود والتى رازموس چينت

قد أوصى بها لنا - هل تعلم أين ذهبت ؟

أبيك ! هو، بيده المفتوحة

والمال الذى يتدفق مثل الرمال

وهو يشترى العقارات يمينا ويسارا

وهو يقود عرباته المطلية بالذهب - (٨ - ٩)

- وفى مشهد موت آسى فى الكوخ الضعيف البارد، يعيد إبسن إلى أمه ما قد أعطته له وما قد أخذه أبوه. وبعد أن حول سرير آسى ، والذى كان سريره الخاص فى صباه، إلى مركبة جليد يلف بير نفسه بغطاء السرير ويغنى أغنية أمه الشعبية وهو يدفعها شرق الشمس وغرب القمر نحو قلعة سوريا موريا، جنة تشبه التينبرج مانور قبل الكارثة. وتعود آسى التعيسة إلى مكانها الصحيح بينما يصب لها الكاهن بيتر "أفضل الخمور" وتقدم لها زوجة الأسقف "أفضل أنواع الكعك" (٨٧) . ويسهل موت أمه ويستعيد تكريمها من خلال فن الخيال المنقذ.

- ولأنه لم يستطع تحمل ذكرى محو مارشين إبسن المقهورة، فقد ترك إبسن أمه الشابة تصل إلى سن الشيخوخة وهى تمتلئ بالحياة مثلما الحال مع آسى. وبعد سبعة عشرة عامًا من **بير چينت**، فى عمل آخر من أعماله العظيمة، قدم إبسن عملاً آخر من الرسوم المتحركة المعلقة. وفى إعطاء اسم أخته لهيدفيج اكدال، الفتاة العاشقة فى **البطة البرية** "أوقف" هيدفيج إبسن ، وكان موت

هيدفيج اكدال كضحية لصاحب المثل الصليبى يعتبر علامة على موت هيدفيج إبسن، أخيها المحبوب والذى تغير على يد المتعصبين. والآن فهى سوف تبقى للأبد فى كلاسيكيات ڤينستوب مع ألبوم صور طفولتهم" هناك مجلد واحد ضخم يطلق عليه **تاريخ لندن لهاريسون**، ولابد أن يكون عمره مائة عام وبه الكثير من الصور. وفى الواجهة هناك صورة للموت مع ساعة رملية وفتاة" (٤٣٧).

– وكانت وسيلة إبسن فى الاعتراف بمشاعره نحو أمه وأخته هى وسيلة الفنان المدفونة. وكان يعلم هذا، وكانت الفكرة مسيطرة عليه. وفى المشهد السادس من الفصل الأخير فى مسرحية **بير چينت** يمشى الجبان العاطفى المماطل بين الأرض المحروثة المحترقة، وهو عائد إلى المنزل ليواجه نفسه فى أوراق الشجر الذابلة. "كلمة السر التى كان لابد أن تنطق بها"، "الهواء المتنهد"، "الأغنيات التى كان لابد أن نغنيها"، "تساقط الندى" ، "الدموع التى لم تذرف أبدًا" والقس المكسور "الأعمال التى كان لابد أن تؤديها" (١٧٩ – ١٨١). ويخرج آخر صوت يتهم : "آى، يا له من سائق ! / هود، إننى منزعج فى الجليد الساقط حديثا / إننى مبتل وأشعر بالبرد / بير، أين القلعة ؟ / لقد أخطأت الطريق / وضلك الشيطان :/ فقد قاد مركبة الجليد" (١٨١). وضمير بير يخبره بأن كل حديثه الرائع لا يستطيع أن يدخل أمه الجنة. ولكن تنقذه آلية الحماية المخلصة للمخادع ذاته : "إنه الوقت الذى ينهض فيه الرفيق المسكين من عثرته ويركض/ وإذا كان لابد على من حمل أخطاء الشيطان / فسوف أطرح أرضا بالتأكيد / فإن أخطاء المرء تكفى وحدها" (١٨١). وتحت تهكم فكر بير المشفق على النفس،

يكمن إدراكه الذاتى للخالق، وهو توضيح لتعريفه الشهير: "أن تحيا معناه - أن تحارب بالأغنية فى حصن القلب والعقل / أن تكتب معناه تؤمن بـ / يوم حساب النفس" (H ١٤ - ٤٦١).

- وقد توفيت مارشين إبسن فى السبعين من عمرها، فى عام ١٨٦٩، بعد نشر **بير جينت** بعامين، وكان إبسن فى ذلك الوقت مشهورًا فى اوسكندنافيا، وهى بلا شك لم تسمع عن نجاحه، ولكن ليس هناك أى دليل على أنها قد قرأت سطرًا واحدًا من أعماله.

- وفى شهر يناير من عام ١٨٤٤، قبل أكثر من شهرين تقريبًا من عيد ميلاده السادس عشر، وصل إبسن إلى جريمستاد وهو لا يحمل أية نقود، وبدلة واحدة وصندوق من الكتب. وكتب فيما بعد عن السنوات الست التى قضاها فى المدينة الصغيرة لبناء السفن : "لقد وجدت نفسى فى الرؤوس الكبيرة مع المجتمع الصغير الذى عشت فيه، غير مفهوم كما كنت بسبب الظروف الخاصة، وبسبب الأحوال عامة" (OI ١ : ١١٥) . وبالإشارة إلى "الأحوال عامة" فإن إبسن كان يقصد التحفظ السياسى والاجتماعى والدينى والذى كان يحكم ما أطلق عليه "المدينة الفلسطينية الصغيرة" (LS ١٠١) . وكان فقره الشديد "ظرفًا خاصًا" جعله يبعد نفسه عن مواطنيه حتى بدون الفضيحة التى نتجت عن أبوته لطفل غير شرعى.

- وعندما زار ايتريم Eitrem جريمستاد فى ١٩٠٩، بعد وفاة إبسن بثلاث سنوات فإن الناس الذين تذكروا عمله فى الصيدلية أطلقوا عليه وصف القصير والنحيف وذو النية الجيدةوالقوى جدًا (إبسن وجريمستاد ١٨) . وقد كان يبدو أكبر من عمره وورث عن أمه الشعر الأسود والبشرة السوداء فأطلق لحية سوداء كبيرة تشبه لحية البحَّار. ويتذكر أحد المقيمين فى جريمستاد أن وجهه كان "غير مألوف" (إبسن وجريمستاد ١٨). ولكن مثل الكثير من ذوى الشخصية القوية، كان لإبسن وسيلة فى صد الناس الذين لم يكن يحبهم أو يحترمهم. وكان وجه إبسن "يمتلئ بالحيوية" أما إبسن ككل فكان يعطى انطباعًا بأنه شاب قوى البنية جميل الشكل" (**ذكريات** ٢٠). وما أثر فى ديو **Due** كثيرًا هو البريق فى عينى الولد الزرقاوتين، والنظرة الباحثة اللامعة التى احتفظ بها إبسن طوال حياته وأصبحت أكثر صفاته الجسدية تميزًا. وبالنسبة للملاحظ العابر، كان إبسن يبدو متباعدًا ، إن لم يكن عدوانيًا ، كما فعل فى سكين، وكان إبسن يتفاعل مع فقره الشديد من خلال الانسحاب والتزام الصمت. ولكن حتى لو أن إبسن كان لديه المال الضرورى لكى يختلط مع المواطنين الجيدين فى جريمستاد، وهو بالتأكيد ما لم يفعله، فإنه لن يكون لديه الوقت الكافى لفعل هذا حيث كان متوقعًا منه أن يقوم بكل أعمال الصيدلى غير المبالى ريثمان ويهتم ببريد المدينة التى كان مدير البريد فيها هو نفسه الذى يعمل إبسن لديه. وبالإضافة إلى مشاكل ساعات العمل القاسية من الفجر وحتى ساعة متأخرة من الليل، لم يكن هناك غالبا ما يكفى للأكل.

وقد سلك إبسن سلوكا شجاعا فى رسائله للمنزل. ففى رسالة إلى أحد معارفه بسكين، طلب أخبارًا عن فتاة توفى للتو فتاها وعن "الصديق المحظوظ الذى أخذ مكانه، لأننى أعرفها جيدًا ولا يمكننى أن أصدق أنها ما زالت تنتحب عليه" ومشيرا أيضا إلى أن "سيدات جريمستاد، وعلى الرغم من أنهن لسن عابثات مثلما فى سكين ، إلا أنه يمكن تقبلهن ويمكنك من التأكد أننى أفعل كل ما بوسعى لأكسب ودهم ، وليس هذا بالشئ العسير" هذا التعليق غير مبالى من عامل الصيدلية الكادح الفقير هو مجرد تظاهر بالشجاعة لمراهق.

- وإحدى الذكريات من سكين والتى ظلت فى عقل إبسن كانت شائعة قديمة تقول بأن نود إبسن لم يكن أباه، فقد أخبر إبسن ذات مرة ديو بأنه ابن تورمود نودسن، وهو الرجل الذى قيل أن مارشين قد أحبته، وليس هناك أى دليل على أن مارشين ونودسين قد أحبا بعضهما، وعلاوة على ذلك فإن نود إبسن كان ووالد الكاتب المسرحى يتشابهان فى الصفات الجسمانية" وكان إبسن يستفيد من شائعة سكين لكى ينأى بنفسه عن أبيه.

- ويعتقد موسفيلد بأن إبسن كان لديه شكوكه المسبقة والمحزنة فيما يتعلق بأبوته ويلاحظ ارتفاع عدد الأطفال غير الشرعيين فى مسرحياته، وبالمثل فإن ماير Meyer يدافع بقوله لأن إبسن لم يكنّ أى احترام لوالده فقد تقبل الشائعة الكاذبة كحقيقة وأن عدم شرعيته المفترضة "كانت شيئًا لم يستطع الهروب منه... ولم يكتب مسرحية من المدّعون إلى **روزمرشولم** Rosemersholm وإلا

وتتضمن طفلا غير شرعى: هاكون وبيتر فى **المدعون**، جيرد فى **براند** برات القبيح فى **بيير چينت**، رجين فى **الأشباح**، وهيدفيج فى **البطة البرية** ، وربيكا ويست فى **روزمر شولم**" (١٥-١٦ m).

– والمرة الوحيدة التى نعرف فيها أن إبسن تحدث عن تورمود نودسين كوالد له كانت عندما كان ثملاً، ولو أنه فى هذه المناسبة كان يفضل الاعتقاد بأنه لم يكن ابن أبيه، يبدو من الصعب الجدل بأن العار قد هزمه. والأكثر احتمالاً، ربما أن تكرار عدم الشرعية فى عمل إبسن هو أبوته لطفل غير شرعى، وهى نتيجة فى جميع الاحتمالات لتجربته الجنسية الأولى.

– ويبدو التاريخ المرعب لچنسداتر Jensdatter هو مادة الرواية الجريئة. ولأنها كانت إحدى الخادمتين فى صيدلية ريمان، فقد كانت تنام فى حجرة يمر من خلالها إبسن للرد على الجرس. وقد أصبحت حاملاً بعد وصوله إلى جريمستاد بعامين، عندما لم يبلغ الثامنة عشرة وكانت هى فى الثامنة والعشرين. وقد غادرت جريمستاد لكى تضع مولودها والذى أطلقت عليه الاسم الأخير، هينريكسن Henriksen ولم تعد. ولم يشاهدها إبسن مرة أخرى والذى كان عليه أن يدفع إعانة أبوة حتى بلوغ ابنه الرابعة عشرة. وتوحى الحقائق القليلة عن بقية حياتها بأن التجربة قد قضت على چينسداتر. وكانت فقيرة جدًا وعلى الرغم من أن هانز هينريكسن كان فى النهاية يكسب قوته بالعمل كحداد ، فقد أخذ منزلهم منهم وانتقلت أمه إلى كوخ على التلال، حيث توفيت وهى فقيرة جدًا فى الرابعة

والسبعين من عمرها. وليس هناك أى سبب يدعونا للاعتقاد بأن إبسن (الذى كان فى ذلك الوقت مؤلفا شهيرًا) قد سمع عن وفاتها. أما هانز چاكوب فقد عاش بعد أبيه بعشر سنوات وتوفى فى ١٩١٦ مفلسًا ومدمنًا للخمور.

- ولم يكن الوقت ولا الذرية رحيمين بچنسداتر. ولم يذكر كُتّاب حياة إبسن الأولين أى شئ عنها : أما كتَّاب سيرته الذاتية اللاحقون فقد أسرعوا بالتعاطف مع الشاب الذى أصبح كاتبًا مسرحيًا عظيمًا وألقوا باللوم على المرأة التى نام معها. وبالنسبة لزكر Zucker الذى خصص ثلاثة جمل للموضوع فإن چنسداتر التى بلا اسم هى ببساطة "خادمة" لإبسن الذى كان يعولها لأربعة عشر عامًا" (z ٢٣) ؛ وبالنسبة لكوهت فهى بلا اسم وتبدو مسئولة شخصيًا عن المولود وكانت كبيرة فى السن: "لقد جلبت هذه السنوات [فى جريمستاد] العديد من مواقف الاذلال للشاب ، ولكن اسوأها ذلك الخزى الذى كان قد شعر به عندما حملت منه هذه الخادمة والتى تكبره بعشر سنوات - " (k ٣٨) . ويريد ماير أول كاتب سيرة ذاتية لإبسن يريد أن يصحح سمعتها : "إن چنسداتر لم تكن كما اعتقد كثير من المعلقين - امرأة فاسقة ، فقد كان أجدادها مزارعين مهذبين، وأصبحت العائلة فقيرة بسبب قضية شرف. وقد تزعم جدها لوفتهوس تمردا للمزراعين النرويجيين ضد أسيادهم الدانمركيين فى القرن السابق، وقد أحرقت مزرعته كعقاب له، وقد اقتيد إلى منصة خشبية فى قلعة أكرشوس Akershns بأوسلو حيث توفى بعد عشر سنوات" (M ٣١). ويجب المرء أن يعلم ما إذا كان

مـاير سـوف يضـيف چنسـداتر "كـامـرأة وقـحـة" إذا مـا كـانت طبـقـتها الاجتـمـاعـيـة وشـجاعـة جـدها أقل نبلاً. ولسـوء الحظ فـإن صلة فـخر چنسـداتر كانت بلا نفـع لها.

- وقد كـان فقيرًا لدرجـة أنه لم يكن لديه معطفًا ولا سـروالا تحتيًا، وفي فـترة مـا لا جورب أيضـا ومع ذلك فـإن إبسن لم يشكُ أبدًا من إعـالته لـچنسـداتر. وكـان النصف الثانى من إقـامته فى جريمسـتـاد، ومع أنه كان لا يزال فقيرًا - فـقد كـانت فـتـرة ازدهار شـخـصى وفكرى. وكـان الانطبـاع الذى تركـه هو أنه شـاب طمـوح ونشـط وسـاخـر ذو مـعنويات عـاليـة، ولو أنهـا إلى حـد مـا مـريرة، ولـديه إرادة شخصية عظيمة. وقد اضطر ريمان إلى بيع أعماله الخاصة حتى يسدد ديونه، وقد نقل المالك الجديد هذه الأعمال إلى مكان أفضل فى المدينة فى منزل أكبـر قـريب من البـحـر. وهنا كـوّن إبسن أول وأقـرب صـداقـات فى حـيـاته فـى ديو وشـولرود Schulerud. ولأنه يجـمـعـهم سـويا الاهـتـمـامـات الأدبيـة والـفـقـر ، كـان الشبان الثلاثة يتحدثون فى الأدب والفلسفة ويناقشون الحركة النسائية الجديدة ويشـربون المسكرات عندمـا يكون باستطاعتهم ذلك، من مـرطبـانات المراهم (ديو ٣٧ - ٤١). وقـد كـان ديو وشـولرود همـا جـمـهـور المحـاضـرات والخـطب الدينيـة والسيـاسيـة الراديكالية ويلقيـان القصـائد التى تسخـر من أغبيـاء المدينة، والتى أطلق عليها إبسن فيما بعد "مزحات مشاغبة ومجنونة والتى أسقطت على أحقاد كل المواطنين المحترمين" (١ : ١٠١ OI). وفى هذه الأثناء قابل إبسن أيضًـا امرأة سكوتلندية طيبـة، چورچينا كروفورد Crawfurd والتى كانت تعاونه فى قـراءاته

فـى مكتبتهـا الخاصـة العظيـمـة، وقـد قـرأ التراجـيديـات الرومانسيـة لـ Oehlenschlager أهم كـاتب مسـرحى فى سكندنافيـا فى النصف الأول من القرن ١٩، والذى ترك آثاره على أعماله الأولى، وفولتير Voltaire (الذى انبهر براديكاليتـه)، وديكنز وسكوت، والكاتب المسرحى النرويجى لودفيج هولبيرج Holberg "موليير الشمال" والذى كان يكن له الحب طوال حياته. وعلى الرغم من جدول أعماله المزدحم ، فإنه لم يتخلَّ عن حلمه لدخول الجامعة، وقد ظل يعمل بجد حتى يجهز نفسه لاختبار القبول. وقد تأثر بشدة بالثورات الأوروبية فى عام ١٨٤٨، والتى أكدت على راديكاليته المتزايدة ودفعته إلى كتابة القصائد الثورية.

- ومهما كان الذى لم يذكره إبسن عن طفله غير الشرعى "السر الغامض" هكذا يكتب فرانسيس بول Bull " فقد أزعجه وعذبه وظل نقطة سوداء فى حياته" (هنريك إبسن ٢٧٦). ويلاحظ بول أن إبسن قد استفاد بشكل مباشر من هذه التجربة فى حبكات المسرحيات **سيدة استرات إنجر**، **والمدْعون** ووجود أطفال غير شرعيين مختفين فى هذه المسرحيات قد يكون أقل أهمية من الازدياد الغريب للوحشية فى مصائرهم. **وفى السيدة إنجر**، يطعن ابن إنجر حتى الموت ، وفى **المدعون** يقطع ابن سكول إربا. ويعوم هانز هينريكس مثل الكابوس فوق **بير چينت**، وتكون الطفولة للاثنين البغيضين المرأة المرتدية ملابس خضراء وولدها من الزنا، "برات القبيح" المشوه يكثر التردد على أبيه بير. وفى مسرحيات إبسن المتأخرة وفى المرحلة الوسطى ، نجد الدخلاء غير الشرعيين والدمار. وفى

نهاية مسرحية **الأشباح**، تبدأ ريجنيا عملاً فى منزل البحارة بانجستراند، وفى **البطة البرية**، **ورومز شولم**، تدمر البنت والمرأة ذات الولادة المشكوك فيها أنفسهما. ويحدث المرض والتشوه والموت أيضًا للأطفال الشرعيين غير المرغوب فيهم - ويموت جنين هيدا جابلر عندما تطلق النار على نفسها، وتغرق إيولف Eyolf فى الزقاق البحرى، ويرث اوسوالد ألفينج مرض الزهرى، وفى **سيدة من البحر** يموت الإبن الرضيع لوانجلز، وفى **معلم البناء** يموت التوأم المنفرد. وهكذا فإن العدد الضخم لوفيات الأطفال فى عمل إبسن يترك أثاره لدرجة أن جيمس كيرانز قد علق بقوله "ليس فى وسع المرء إلا أن يعتقد أن هذا مفروض فى تركيبات إبسن الخيالية من جانب نشاط ما خيالى لا يقاوم" وقد يكون تحت أمثلة إبسن المتنوعة لموت الأطفال يكمن حث إجبارى على التخلص من هانز هينريكس مرات ومرات.

- والهوامش الغريبة التى تشير إلى علاقة إبسن القصيرة مع جنسداتر هى الجزء القصير من القصة التى كتبها فى جريمستاد بعد رحيلها بسنتين ونصف. وكانت **سجين ايكرشوس** هى قصة السياسى المتمرد العظيم لوفتهوس، ويتعجب المرء لماذا يريد إبسن أن يحيى ذكرى جد جنسداتر الشهير ولماذا هجر المشروع. والشىء المغرى أن تتأمل كما يفعل ماير، أن "ثمة اشتعال ما متجدد من العاطفة" قد دفع إبسن إلى أن يبدأ العمل (٥٠ M) ، وفيما بعد تركه بسبب الشعور القوى بالذنب؛ ومن الممكن أيضا أن سجين ايكرشوس هى أقل عملاً لرغبة رجل يريد أن يعطى أم طفله شيئًا ما أكثر من مصاريف الأبوة الباردة - أقل عملاً من

اهتمام مخلص لشاب راديكالى بالاستشهاد لأجل الوطن ، وقد يكون إبسن قد فكر بشكل أفضل فى المشروع بسبب صلته سيئة السمعة بالمرأة التى كانت حفيدة لوفتهوس.

وعلى أية حال فإن إبسن الآن يفكر فى امرأة أخرى. وقد أقنعه صديقه ديو بأن يشترى معطف سهرة عن طريق نظام الائتمان حتى يستطيع حضور الحفلات الراقصة المحلية ، حيث وقع فى غرام واحدة ممن كان يراقصهن. وكانت مارفى إيبيل Ebbell والتى تبلغ تسعة عشرة عامًا تنتمى إلى عائلة إيبيل الغنية، وهى إحدى العائلات ذات السلطة فى جريمستاد. وكانت تسكن فى الشارع الرئيسى فى منزل كبير ذى نوافذ إنجليزية طويلة. وتظهر صورتها فى "منزل إبسن" بجريمستاد ، وهو متحف مؤجر فى الصيدلية السابقة تظهر وجها جادًا له ملامح عادية. وكلارا - كما كان يطلق عليها - لم تكن أجمل شابات جريمستاد، هكذا تقول حفيدتها كلارا ايبيل فى مذكراتها، ولكن أكثرهن غرابة. وقد كانت ذكية ، ونشطة وعازفة بيانو موهوبة ذات طموحات مهنية. وكان المؤلفون المحبوبون لديها Oehlenschlager وشاعر النرويج الغنائى العظيم Wergland. ولكونها اجتماعية فقد كانت تحب الحفلات الراقصة والمسرحيات وكانت مشهورة بتقديماتها فى أمسيات جريمستاد. وعلى العموم كانت كلارا ايبيل أكثر الفتيات ذكاءًا فى المدينة الصغيرة.

- وقد كان إبسن وكلارا يقرآن ويناقشان الشعر مع بعضهما بما فيه شعر إبسن. وقد سره اهتمام هذه الشابة الأديبة، والتى الهمته كتابة سلسلة من

القصائد التقليدية بأفضل طريقة رومانسية بتراركية. وتصبح كلارا هى "ستيلا" (فى قصيدة فيرجلاند)، نجمة السماء التى تجذب الشاعر لأعلى حيث الضوء والحقيقة. وفى "إلى النجمة" فى تلاعب لفظى باسمها تصبح "كلير ستيچيرن" ! ("نجمة كلارا الساطعة!") والتى تسكن الخلود العالى وتعبد من بعيد : "مبتهجًا فى الليل الصامت/ هل يمكن لى التطلع إلى نجمتى!" (H ١٤ : ٥٨ - ٥٩).

- ولابد أن يكون إبسن قد علم بأن ابنة أعمدة مجتمع جريمستاد هذه لم تكن له - وهو الغريب سيىء السمعة المفلس **وولد المدينة الفظيع**. وقد أطلق ديو على إعجاب صديقه بكلارا ابيلى "حب بلا جورب" وهى إشارة إلى كوميديا ويسيل Wessel وافتقار إبسن إلى جورب **(ذكريات ٣٥)** . وقد وقع إبسن فى الحب فى الصيف وشهد آماله وهى تتحطم فى الخريف عندما خطبت كلارا إلى الناجح هيمينج بى Bie ، قبطان سفينة يكبرها بمرتين. وقد قرأ إبسن فيرنز وكتب قصائد تحن إلى الماضى تتعلق بالذكريات والموت. وفى "ذكريات حفلة راقصة"، والتى كرسها "لستيلا" يأتى الشاعر لحبيبته" بباقة من الزهور/ ترعرعت فى الصيف الماضى / من حوض حديقة الذاكرة" والتى تحولت إلى عنقود من زهور الخريف الذابلة/ والتى نبتت من المقبرة" (H ١٤ : ٧١ - ٧٢).

- ومن الواضح أن كلارا كان لديها ظنونها فيما يتعلق بخطوبتها أفضت بها إلى عمها، حيث أنها قد نسخت هذه الخطوبة بعد أقل من عام، فى صيف ١٨٥٠

. وبعد ذلك ذهبت إلى كريستيانيا (أوسلو الآن) حيث يدرس إبسن، ولكى تأخذ دروسًا فى البيانو وتقابلا. وقد عرض عليها إبسن كتاباته ووعد أن يرسل إليها عينة من أشعاره الجديدة. وعندما فعل ذلك لاحظ أن القصائد كانت تفسر حالته المزاجية، وطلب أيضا من كلارا أن تغفر له "لأننى لم أستطع إبعاد نفسى عن إضافة هذه الكلمات، ومن المحتمل أن تكون آخر ما أوجه إليك" (ايبيل ١٣١). وقد احتوت القصائد الستة تلميحات إلى علاقات إبسن وكلارا، وقد كتبت ، كما يوضح ايترين، لكى تجعل كلارا "ترى ما كان يريده منها إبسن أن تراه ، روحا ممزقة ، شابا ذا قدرات عالية وأحلام كبيرة ولكن سحقت آماله". وقد أصبحت كلمات إبسن الأخيرة" إلى كلارا كلمات ما قبل الأخيرة. وقد حثته أخبار أدائها كشاعرة غنائية، فى حفلة تنكرية إلى أن يرسل إليها قصيدة "إلى الشاعرة الغنائية" حيث يطلب المتحدث من حبيبته "بأن تهمس فقط لصدر الطبيعة / ما يخفيه قلبك" حتى يستطيع "مثل الصدى الصامت" أن يستمع (H ١٤ : ١١٤). وسواء ردت كلارا على طلب الشاعر أم لا فليس معروفًا، ولكن "الشاعر الغنائى" هو آخر سجل مباشر لعلاقتهما.

- وكان القبطان بى Bie رجلا صبورًا. وفى عيد ميلاد كلارا الثانى والعشرين، وذلك بعد عامين من فسخهما الخطوبة، أعطاها مجموعة مختارة من أعمال Oehlenschlager التراجيدية مع النقوش التالية المنسوخة بدقة فى كل مجلد: "إلى كلارا ايبيل، ٣١ يوليو، ١٨٥٢. من العم هيمينج" والتى تبين كما تكتب

كلارا "أنه ما زال مولعا بها وأنها ما زالت مولعة بـ Oehlenschlager وأنهما لم يعيدا الخطوبة مرة أخرى" (١٢٩). وقد انتظر بى Bie ست سنوات حتى يتزوج ابنة عمه، بعد شهر من عيد ميلادها الخامس والعشرين.

- وقد انجبت كلارا بى وعمها أطفالاً عديدين ، وتكتب حفيدتها "مع بعض التشوهات الجسدية (ايبيل ١٣٠) والذين توفوا فى طفولتهم المبكرة. وقد أصبح هيبمينج بى أكثر احترامًا وأصبح عضو مجلس بلدية المدينة. وفى النهاية فقد أحضرت أم كلارا زوجها لكى يعيش فى منزل أخيها وابنتها. وكانت الأسرتان متحفظتان فى السياسة ومتدينتان.

- وقد بقيت شاعرة إبسن الغنائية صامتة فيما يتعلق بعلاقتها معه، ولكن على الرغم من أن كلارا قد أبقت على قصائد حب إبسن فى الخفاء، فقد حافظت عليها أيضًا. وقبل وفاتها ١٨٩٧ وذلك قبل وفاة إبسن بتسع سنوات، أطلعت أول إبنة مولودة لها والوحيدة التى عاشت، إنجابى، **Jnga Bie** أطلعتها على القصائد مع نسختها عن **كاتالين**، أول مسرحيات إبسن، بعد إزالة الاهداء.

- وقد ظلت كلارا إيبيل فى ذاكرة إبسن، وبعد إحدى عشرة عامًا من آخر مرة شاهدها فيها كتب **كوميديا الحب** (١٨٦٢)، والتى فيها يبدو رفض سفانهيلد لشاعر مفلس وشاب من أجل شخص متوسط العمر وأحد أعمدة المال فى المجتمع - يبدو صدى مباشرًا لحب إبسن المحبط . وفيما بعد بأربع سنوات، كتب إبسن قصيدة غنائية رقيقة "ايقاع الألبوم" وتدور حول علاقته وعلاقة كلارا.

وعندما جمع قصائده للنشر فى ١٨٧١، استبعد قصائد "ستيلا" ربما لأنه قد عرف بأن لها محاسن بسيطة ولأنه لم يكن يريد أن ينشر على الملأ حياته الخاصة السابقة. غير أنه تضمن "إيقاع الألبوم" لكى يعطى كلارا ايبيل مكانة منفصلة فى أعماله الأدبية الرسمية :

بشير الفرحة، هذه تسميتى لك

نجمة وجودى

واخلاصى للإله، مثلما كبرت ،

بشير الفرحة الذى أتى - انسحب.

نجمة - نعم، نجمة ضارية هذا حقيقى

التى تلاشت من على بعد

- وتبدو حياة حب إبسن الأول نسخة من حب أمه. وقد تزوجت مارشين ابن زوجة شقيق أمها، وتزوجت كلارا شقيق أمها. وبعد الزواج تخلت مارشين عن طموحاتها المسرحية وقد تخلت كلارا التى نالت تدريبًا محترفًا - عن طموحها فى أن تصبح عازفة بيانو. وقد وجدت كلتا المرأتان أنه يسهل عليهما احتمال الحياة وهما تتحولان نحو التقوى الإنجيلية. ولأنهما تزوجتا من داخل العائلات وتخلتا عن أهدافهما العملية ، وكرستا حياتهما لإنجاب الأطفال وتربيتهما، فقد

كانتا أهم امرأتين فى حياة إبسن الأولى مثالاً على السلوك الأنثوى الصحيح وعدم الأنانية والعبودية. فقد تحملت مارشين معاملة زوجها السيئة، عاما بعد عام، ونزولاً على رغبة عائلتها، تزوجت كلارا وانجبت أطفالا من عمها.

- وهذا النموذج من الخضوع الأنثوى فى القيام بالواجبات كان يفسده إبسن مرات ومرات : مرارة مارجيت المتزوجة **(العين فى سولهوج)** ؛ فى كراهية هجورديس المحبط للحياة العائلية المغلقة (الفايكنيج فى هيلجلاند)، فى عذاب إنچر والمفروض عليها الاختيار بين طفلها وعمها **(انچر سيدة اوستراد)** ، فى استسلام سفانهيلد لمطالب مجتمعها بأن تتزوج الشخص المناسب **(كوميديا الحب)** ؛ فى خضوع الزوجة أجنيس لسلطة زوجها الأخلاقية **(براند)** ؛ فى خدمة مارثا الطويلة القاسية لأسرتها وفى انفجار لونا هيسيل ضد أنانية الذكر **(أعمدة المجتمع)** ؛ فى رفض نورا لهويات الخدمة المفروضة عليها من قبل زوجها **(بيت الدمية)** ؛ فى توافق هيلين الفينج المصيرى مع واجبها المسيحى كزوجة **(الأشباح)**؛ فى خضوع ربيكا ويست لعقيدة روزمر فى التضحية بالذات (فى **روزمرشولد**) ؛ وفى زواج اليدا وبوليت وانجيل - زواج العقل - وفى إدراك اليدا أنها تمتلك ذاتا مستقلة **(سيدة من البحر)** ؛ وفى ثورة هيدا ضد حالتها كامرأة ضعيفة وفى العبودية المنكرة للذات لچولى وثيا **(هيدا جابلر)** ؛ وفى اكتشاف ريتا آلمر بأن لها ذات بعيدة عن علاقتها برجل (ايولف الصغيرة) ؛ وفى وساوس جانهيلد وايلارينثيم المستهلكة للذات مع شخصياتهما كزوجات وأمهات **(چون**

جابلر بوركمان) ؛ وفى استهجان ارين لعبوديتها للفنان الذكر (**عندما نستيقظ نحن الموتى**). إن حياة النساء فى مسرحيات إبسن هى احتجاج ضد حياة أول امرأتين أحبهما إبسن.

- ويعلق ماير على أهمية اعتذارات إبسن الأولى : "إن إذلالات الحياة لها تأثير مختلف على مختلف الناس. فقد قادت نود إبسن إلى الشرب والأوهام وحولت ابنه إلى كاتب مسرحى" (M ٢٣). وما هو مؤكد أن فترة صبا وشباب إبسن فى سكين وجريمستاد قد همشته بالفعل. ويقيم كوهت موضوعه ببراعة - "فى إبسن كان يعيش تمرد دائم" (٦٢) - وهذه الحقيقة الهامة ليست واضحة فى أى مكان أكثر مما فى التمثيل الثورى للكاتب المسرحى عن البناء الذكورى للعالم.

الفصل الثانى

النساء الأساسيات فى الحياة العملية المبكرة

إعادة زيارة المرأة المميتة :

روح كاتيلاين الأسوأ

فى وسط الحجرة يقف اثنان غريبان

كلاهما امرأتان، إحداهما طويلة وسوداء مثل الليل

والأخرى شقراء مثل المساء عندما يتلاشى ضوء النهار

....

إحداهما كانت تبتسم بلطف، مع نظرة هادئة

ومن النظرات الصائدة للأخرى كانت ومضات الضوء المتوحش

وكنت مرعوبا ومع ذلك وبكل سرور كنت أرقب هذا المشهد

كاتيلاين (١ : ٨٧)

– ومثل المسرحية غير المصقولة ولكن الناجحة التى يظهرن فيها ، فإن أول شخصيات إبسن النسائية ممتعة فى حد ذاتها أقل مما يعدن به. وإذا أعدنا قراءة إبسن ، فإننا نجد فى فيوريا وأوريليا **كاتيلاين** نفس المرأتين المتناقضتين واللتين سوف تظهران فى المسرحيات التالية، بعبارة فرانسيس بول، "فيوريا الخطيرة والمثيرة جنسيا والتى تطلب كثيرا، وأوريليا الضعيفة الشاحبة الرقيقة" (H ١ : ٣٦). وبالنسبة لويليام آرثر Archer بطل إبسن الأول فى انجلترا، فإن أكثر الجوانب الجديرة بالملاحظة كانت "حقيقة أنها تظهر إبسن مشغولا بالموضوع الذى يتخلل كثيرًا من أعماله – التناقض بين نوعين من النساء، إحداهما قوية وذات عزيمة، حتى فى الإجرام، والأخرى ضعيفة نسبيًا وتحظى بأنوثة بالمعنى التقليدى للكلمة" (A ١ : ٦).

– وتزعم إحدى المأثورات الناقدة القوية أن معالجة إبسن للاثنتين المتناقضتين هى معالجة تقليدية بمعنى أن المرأة القوية والأخرى الخاضعة هما الحاقدة والخيرة. وفى ١٨٦٧ كتب جورج براندز ذو الخامسة والعشرين عامًا فى أول تقييم له لإبسن عن عادة الكاتب المسرحى فى وضع الرجل "بين امرأتين، إحداهما شديدة والأخرى ضعيفة، إحداهما تتمتع بصفات رجولة والأخرى رقيقة ومحبوبة ولطيفة. وهكذا وضع كاتيلاين بين فيورا الرهيبة واوريليا الرقيقة زوجته والملاك الحارس" (B ١٠). وبعد موت إبسن بفترة قصيرة وكاتب چيمس هانكر مستعيدا الأحداث الماضية من البداية ، لقد ترسخت مفاهيم معينة عن المرأة فى عقل إبسن تعاود ظهورها تقريبًا فى كل مسرحياته. وزوجة كاتيلاين

أورليا والراهبة فيوريا واللتان تتجسدان فى داجنى وهجوردیس (فى الڤايكينج فى هيلجلاند) يعاودا الظهور فى بيت الدمية، هيدا جابلر وأخيرا فى عندما نستيقظ نحن الموتى. وإحداهما المرأة الخالدة، والأخرى الانثى المدمرة، المرأة الغازية". (A ١٣ - ٢٨٠) وبالنسبة لچانكو لافرين والذى كتب فى ١٩٥٠ فإن نساء إبسن ينتمين إلى نوع من اثنين : "الواثقة من نفسها العدوانية المدمرة غالبا "Valkyrie" من ناحية ، ونقيضتها المخلصة والمضحية بذاتها" (إبسن ٢٩). ومعلقًا على الاحتفاظ بهذا الدافع ميكيت جيمس ماكفرلين أنه فى **كاتلاين**، إبسن

> **كان فى آلام للتأكيد على نمط استمر يستوعبه خلال معظم عمله اللاحق، نمط الرجل الذى وضع بين امرأتين واللتين - هنا كما فى مظاهر لا تعد فى المسرحيات اللاحقة - تمثلان مفهوم إبسن عن النوعين الأساسيين للمرأة : المرعبة والرقيقة. ويصبح هذا شيئًا دائمًا فى المسرحية وبالامتداد إلى إبسن لدرجة أن الصراع فى المسرحية بين المرأتين من اجل الاستحواذ على الرجل يصبح استعاريًا مع تحول المرأتين و أن يصبحا قوتين استعاريتين للخير والشر (OI ١ : ١٠).**

- ونفس التقليد الناقد الذى يرى إبسن كمفكر راديكالى متعمق، يمتلك "فكرًا ثوريًا راسخًا" طبقا لكلام ماكفرلين (OI ١ : ١٠)، يستبعد شخصياته النسائية من نوعية التفكير هذه، ويفصل بينهن كأنماط نسائية فى نص اختيارى. والافتراض هو أنه عندما خلق إبسن شخصيات من جنس الانثى، فقد وضع جانبا تفكيره الراديكالى وهجر مؤقتا عادته فى التفحص المتشكك لكى يستبدله بنمط تقليدى قديم عن "المرأة" كملاك أو شيطان منقذ الرجل أو مدمره الشيطانى. ومن المفترض أن يكون إبسن قد عاد إلى روحه الأساسية الإصلاحية عندما تخلص من المرأتين. ولكن بينما استغل إبسن التراث الثقافى والذى يقسم النساء إلى "رموز نسائية مدمرة" و"رموز نسائية سامية" فإنه لم يترك التراث كما وجده. والشئ المميز فى معالجة إبسن للنمط الذى توارثه، من مسرحياته الأولى إلى الأخيرة، هو اختباره له. وعندما يكون إبسن غير تقليدى بالمرة، يكون هو نفسه ، وبالفعل فى كاتلاين فى معالجته للظلام، والمرأة ذات المطالب الكثيرة، والمرأة السلبية الشقراء التى على النقيض منها، الخالق المستقبلى لهيدا جابلر وثيا الفستد هو أيضا ناقد أكثر من اللازم ويحكم على مثله وقيمه الثقافية بقبول الحكمة التقليدية المفروضة على النساء.

- ولقد صادف إبسن قصة كاتلاين عندما كان مطلوبا منه فى مرحلة الاستعداد لأداء الاختبارات المؤهلة لدخول الجامعة باللاتينية، أن يقرأ خطب سيسورو Cicero ضد كاتالاين **ومؤمراة كاتالاين** . وقد وجد إبسن فى التمرد

الطموح مرآة لموقعه الخاص وعمل جريمستاد المحبط، محتقرًا الصفة الريفية فى جيرانه وحالما بالشهرة فى دراما ذاتية يغفر لها، والمتطابق مع المتآمر العظيم، وهكذا ألهم لكى يكتب أولى مسرحياته.

– وتدور حبكة **كاتلاين** حول التشابه بين المؤلف وبطل الرواية والذى يجعله إبسن الأساس فى عمله – ماضى جنسى محظور. وبعد أن حول ما ذكره سالوست عن علاقة كاتالاين الغرامية مع قديسة مجهولة راهبة، يجعل إبسن من كاتالاين مغويا ضحيته تسقط نفسها، ويخترع أختا منتقمة "فيوريا" ، راهبة ذات شعر أسود داكن وعينان سوداويتان يحبها كاتالاين عاطفيا وتصبح قصة المؤامرة السياسية الفاشلة دراما انتقام انثوى.

– وبعد أن تعلن عن حبها لكاتالاين وتجعله يقسم على الانتقام من عدوها، تعلم فيوريا أن كاتالاين هو الرجل الذى تبحث عنه، وفى تزويده بالحماس الذى يفتقر إليه لكى يقود التمرد، تقود البطل إلى دماره، وفى تناقض يأخذ فيما بعد أشكالا أكثر إثارة فى **معلم البناء وعندما نستيقظ نحن الموتى**، فإن المرأة المميتة فى مسرحيةإبسن الأولى هى عبقرية البطل والنفس الثانية. وفى ذم فيوريا لسجنها الرهبانى ، ليس هناك مخرجا "لكل ثروة الفخر والخطط الطموحة داخل صدرى" فإن كاتالاين يتعرف على "الأصوات التى تأتى من صدرى" (١ : ٤٦).

- وبعد أن أخذ فقط اسم زوجة كاتالاين من سالوست والتى تبدو فى تحليله فاسدة مثل زوجها، يخلق إبسن نقيضه فيوريا فى أورليا اللطيفة . وبعد أن ترجت كاتالاين أن يتخلى عن خططه الطموحة ويترك روما، تدافع أوراليا عن فضائل الحياة الخاصة، وتؤنب كاتالاين لأنه يريد أكثر منها : "أليست أوراليا تكفيك؟" (٥٢).

- وكونه منقسم بين المرأتين ، فإن كاتالاين يحبهما الاثنتين، "ولكن يا له من عالم مختلف فى حبى - / أوراليا طيبة جدًا ... / بينما فيوريا -" (٤٥). ومقاطعا تناقض كاتالاين لكى يترك فيوريا تهاجم" هذه القصور الكريهة التى تشهد الألم كله / والكرب المقدر علىَّ "يطور إبسن بعد ذلك من سير الأحداث حيث يتذبذب بطل الرواية بين "روحه الأفضل" (٦٣) والتى تقلق على أمنه الجسدى ، و"طفل الظلام" (٧٩) ، والذى يغريه بالجرى وراء طموحه ، ويختار طريق الآخر وفى هذا يطيح الجزء الشرير فى نفسه. ولأنه قد أصابه الملل والإحباط بسبب زوجته وشجعه احتقار فيوريا لخطط أوراليا من أجل الوجود "حياة هى جزئيا موت، وجزئيا سبات" (٦٧) - يستدعى كاتالاين القوة لكى تقود المؤامرة، ومعلنا عن رابطة خالدة مع المرأة التى يتعرف عليها "كعبقرية وصورة" لروحه (٦٩) . وحتى بعد خسارة المعركة يعلن كاتالاين فى ابتهاج أنه قد اختار "الشرف والشهرة الدائمة" (٩٦) وفى المشهد المرتبك الأخير من المسرحية ، وبينما تحاول أوراليا اقناع البطل المهزوم أن يطير معها إلى حيث الأمان ، يرفض نسختها فى الحياة "أرجوك اربطينى مرة أخرى بالسلاسل؟" (١٠٥) - ثم يطعنها.

وبعد ذلك يرجو من فيوريا أن تقتله بعد فشل ثورته وتضطر إلى ذلك من خلال غرز الخنجر فى صدره، واعدة أن تتبعه وراء القبر. وتسحب أوراليا ، مع ذلك ، نفسها عائدة إلى خشبة المسرح لكى تفسد الاتحاد الوحشى بين فيوريا وكاتالاين فى برهان أخير على القوة الزوجية. ومتتبعًا التقليد الدرامى الرومانسى فى الموت الافتدائى، يعطى إبسن كاتالاين، حسب عبارة توماس فان لان "خلاصًا يتعدى الكارثة". ويموت الزوج والزوجة معا فى هدوء الحب المعترف به تبادليا.

- والادعاد بأنه فى كاتالاين يكون الصراع على روح البطل بين امرأتين واللتين هما رمزان واضحان للخير والشر معناه اختراع مسرحية أخلاقية غريبة مع نص إبسن. وإذا كان نمط إبسن عن البطل المحصور بين امرأة سلبية ومضيئة وامرأة قوية مظلمة يشكل" أقوى انعكاس لاستيعاب إبسن الدقيق لتقاليد الرومانسية" (فان لان، كاتالاين ٦٠)، فما زال الشيئ الأكثر دهشة هو استخدام إبسن للنمط مخالفًا له بطريقة مدهشة. وحيث إنه وبينما كاتالاين تتخللها تقاليد واكليشيهات الدراما التراجيدية الرومانسية، فإن معالجة المسرحية للمرأة المضيئة والمظلمة تتعارض مباشرة مع النمط الرومانسى، والذى يميز المرأة الضعيفة ويدين القوية، وربما يكون إبسن قد قابل هذا النمط فى دراما الإجهاد والعاصفة الألمانية، وعلى الرغم من أنه قد أخبر أول كاتب نرويجى للسيرة الذاتية لحياته هنريك جاكر أن الكاتب المسرحى الوحيد بالإضافة إلى Oehlenschlager والذى يتذكر أنه قرأ عنه قبل أن يكتب **كاتالاين** كان هولبيرج Holberg ، فإن كوهت يعتقد بأن تعليق إبسن يعكس قراءته أقل مما يعكس كراهية للاعتراف بتأثير كتاب آخرين،

ويلاحظ بأن إبسن قد قرأ فى الحقيقة **ويليام تل** لشيلر Schiller ومن المحتمل جدا أنه قرأ **اللصوص** (٤٥ k). ولا تحتوى أى من المسرحيتين على نمط المرأة المضيئة والمظلمة. ولكن حتى ولو أن إبسن قد قرأ مسرحيات الإجهاد والعاصفة التى تتضمن هذا النمط مثل مسرحية **مؤامرة فيسكو فى جنوا لشيلر** أو المسرحية الشهيرة **Götz von Berlichingen** لجوته فإنه لاشىء فى المعالجة الدرامية الألمانية للاثنين يتطلع إلى نسخة إبسن. وكما وضح اندرياس هيوسن فإن المرأة القوية فى دراما الإجهاد والعاصفة هى شريرة وغالبا ما ينتهى الأمر بها نهاية سيئة، فتبحث فيوريا عن الانتقام وتنال ذلك ثم تهرب بدون أن يصيبها أذى.

- وسواء أكان إبسن يعرف نمط المرأة المضيئة والمظلمة فى الدراما الرومانسية الألمانية أم لا، فقد التقى به فى مسرحيات معلمه الأول Oehlenschlager ، تابع شيلر. وتحتوى مسرحية **ستاركودر** (اسم بطل الرواية) عند Oehlenschlager ومسرحية **الفايكينج فى بيزنطة** على الثالوث الرومانسى التقليدى لرجل محصور بين امرأتين متناقضتين ؛ ففى المسرحية الأولى التناقض غير مكتمل، وفى الثانية فهو أكثر اكتمالا مع المرأتين الخيرة المضيئة / والشريرة المظلمة فى صراعهما المباشر. ومع ذلك فليس هناك أى شىء فى معالجة Oehlenschlager التقليدية للمرأتين يوحى بأن كاتالاين إبسن يتآمر ضد روما من أجل استعادة الحرية لدولة فاسدة، وفى حث كاتالاين على الاستمرار، فإن فيورا تلهمه على تتبع ندائه. والإدعاء بأن كاتالاين محصور بين امرأتين:

احداهما تجسيد للحب اللاأنانى والأخرى تمثل الطموح المدمر يتجاهل محور العمل الدرامى فى المسرحية - إخلاص البطل المتزايد لمطالب المرأة المظلمة. وفى المثال الأول لثالوث إبسن عن رجل محصور بين امرأتين، فإن إبسن يقلب أحد الحقائق البديهية المحببة فى الأدب الغربى والرومانسى على عقبيها وهو يجعل المرأة القوية ضمير البطل والمرأة اللطيفة ممثلة الجبن الأخلاقى. ويرتبط عمل البطل بعاطفة تدفعه إلى المخاطرة ؛ ويفضل كاتالاين الدمار على نصف الحياة التى تلوح بها أوراليا له.

- وقد ربط إبسن بين إله الحب عند الإغريق ايروس "وبين النداء مرة أخرى فى **الفايكينج فى هيلجلاند** و**بير جينت** ، حيث يشير رفض بير وسيجورد للحب الجنسى إلى فشل مهمتهما . وفى مسرحية **روزمرشولم**، تساعد ربيكا ويست العاطفية فى إزاحة منافستها اللطيفة وتؤسس لنفسها كعبقرية روزمر؛ وفى تناقض مع تصرف كاتالاين، فإن البطل الضعيف يفشل فى تنفيذ المهمة الضخمة التى تصورها مع أخته الأثيرة ويطالب بموتها كدليل على حبها. وتستفيد كل من حبكة **معلم البناء** وروحها الجنسية من **كاتالاين**. ويتعذب سولنيس بسبب الإحساس بفشل مهمته وبالذنب فى التضحية بزوجته لإشباع طموحه، ولكون ربة الانتقام فى جونلتها المتحركة قد أغرته ، فهو يقوم بتسلقه المميت والكبير. وفى **ايولف الصغير** ، فإن ريتا الشهوانية تعلم زوجها الفيلسوف الأخلاقى معنى مهمته الخاصة. وفى **عندما نستيقظ نحن الموتى**، فإن الفنان روبيك يفيق من سباته المعذب نفسيًا من خلال ايرين العاطفية، والتى تقوده إلى إدراك الحقيقة.

– ومثل سليلاتها ربيكا ويست، هيلدا وانجيل، ريتا أولمرز وايرين، ترتبط فيورا بشدة برجل، ومع ذلك فهى توجد بطريقتها الخاصة ولها أهدافها الخاصة. وتستخدم طموح كاتلاين لكى تحقق أغراضها ، ولا شئ يمكن أن يكون مثل الشر "الطبيعى" للمرأة المميتة التقليدية أقل من انتقام فيورا المنطقى. وبينما فيوريا ، مثلما فى معظم المسرحية تنتمى إلى الحالة القوطية الرومانسية، حتى تتعرف عليها على أنها "فقط تجسد الغضب والانتقام" تضطر إلى استخدام أسلوب الحياد المكرم زمنيًا مثل تفسير الانجيل والذى أوضح ممارسوه مثل فيرانت، أنهم قد سلبوا النساء القويات فى الانجيل من شخصياتهن وقوتهن من خلال تجاهل صفاتهن البشرية والتعبير عنهن مجازيًا بقيم معنوية.

– وبالتناقض مع الشخصية الفردية لفيوريا، فإن اوراليا التى تعتقد أن النساء توجد من أجل تقديم خدمات أمومية للرجال المتعبين "دور المرأة هو التعزية والراحة" (٥٢) هى نسخة من المرأة النمطية، امرأة المحارب المسترخى. وتعيش فقط أوراليا بالنسبة للرجل، بينما لفيوريا شخصيتها الخاصة. ويعود إبسن إلى هذا النمط الذى استوعبه : أوراليا وفيوريا هما أسلاف داجنى وهيوردس فى **الفايكينج فى هيليجلاند**، بيتى ولوتا فى **أعمدة المجتمع**، بيتا وربيكا فى **روزمرشولم**، ألين وهيلدا فى **معلم البناء**، ثيا وهيدا فى **هيدا جابلر**، أستا وريتا فى **ايولف الصغير**، ماچا وايرين فى **عندما نستيقظ نحن الموتى**.

– ومتبعا التقليد الناقد، فإن ماير يشخص فيوريا كأول واحدة من تلك النساء المدمرات المستبدات واللاتى اضطر إبسن إلى تصويرهن فى خلال فترات

الاستراحة فى عمله : مارجيت فى **العين فى سولهوج**، هيجوريدس فى **الفايكينج فى هيلجلاند**، ربيكا ويست هيدا جابلر ، هيدا وانجيل، ريتا أولمز (M ٤٢). وفى نفس الوقت فإنه يوحى بأن **كاتالاين** تكشف عن ذنب إبسن بسبب "عدم مبالاته بمسئوليته نحو امرأة كانت له علاقة معها" (M ٤٤) . وإذا كانت العلاقة بين كاتالاين والراهبة المتوفاة تعكس ذنب إبسن، فإن غضب إبسن الانتقامى حينئذ يبدو امرأة أقل تدميرًا واستبدادًا من كونه عقابًا مستحقًا. وعلى أية حال فإن الأمر هنا يستحق الملاحظة أنه فى كلتا المسرحيتين كاتالاين ، وفى الحبكة الفرعية **لسيدة اوسترات انجر**، والتى كتبت فيما بعد بسنوات قليلة، فإن الشخص الذى يغوى النساء يتمتع بجاذبية جنسيه لدرجة أن أوقع أخت المرأة فى حبه. وقد كان عامل جريمستاد الشاب الذى يكافح مع فقره لكى يدفع نفقات أبوته ويتطلع إلى الحب كان يتصور أنه دون چوان الذى لا يمكن أن تقاومه النساء الجميلات العاطفيات.

الاستمرار فى التحرك ، فتيات [illegible]جات جدد،

مغوية جاذبة ، مثلث المرأة ، والجنس

مارجيت:

هذا أكثر مما يمكن أن تتحمله المرأة؛ "العيد فى سولهوج" (١ : ٤٢٠)

هيدا:

أوه ، سوف أموت - سوف أموت بسبب كل هذا ! هيدا جابلر (٧٦٧).

- لقد كتب إبسن مسرحياته الخمس التالية فى أكثر من سبع سنوات كشاعر الرومانسية القومية، حالة اليوم الفنية الإجبارية التى كانت تمجد بشدة الماضى النرويجى المكتشف حديثًا. والقبول بلا نقد لكل الأمور النرويجية كان غير ملائم فى الأساس لإبسن والذى على الرغم من أن تذوقه الخاص لم يتشكل بعد، كان لا يثق فى الملاحظات التافهة. ومن صفاته أن روحه التى تتحرى الأمور كانت تظهر نفسها حتى مع أنه كان يحاول أن يكون تقليديا. ويظهر موضوع الجنس للمرة الأولى فى مسرحية إبسن **سيدة أوسترات انجر**، فى **العيد فى سولهوج**، وقد عكس إبسن المثلث الرومانسى التقليدى لرجل محصور بين امرأتين من خلال اختراع مثلث يتركز حول الأنثى لإمرأة محصورة بين رجلين ؛ وفى نفس المسرحية وفى **ليلة سانت چون** ، وضع الجنس الأنثوى فى المقدمة. ومثل فيوريا وأوراليا، فإن نساء المسرحيات الخمسة غير المكتملات والتى كتبها إبسن بين كاتالاين والفايكينج فى هيلجلاند هنّ أسلاف الصور الناضجة التى أتت فيما بعد.

- وقد كتب إبسن مسرحية الفصل الواحد **ركام الدفن** ، بعد فترة قصيرة من وصوله إلى أوسلو للدراسة ، فى ربيع ١٨٥٠ . وقد كانت مراجعة لمسرحية النورمانديون، والتى كتبت فى جريمستاد فى خريف ١٩٤٩، بينما كان إبسن

يغازل كلارا ايبيل، وبطلة الرواية بلانكا هى مجاملة شاب لحبيبته. وفى معناها الرئيسى فإن بلانك (ساطع، واضح) قريبة من كلار (واضح) وتتمتع بلانكا بشخصية كلارا الروحانية. فهى التى تدافع عن الدراما التعليمية بأن الشمال لديه جماليات مشهدية وثقافية تعادل تلك الموجودة لدى الجنوب، وهو اعتقاد اكتسبته من أحد رجال الفايكينج القدماء فى نورماندى. وتتحقق أحلامها بخطوبتها إلى رجل نورماندى قوى مع وصول ملك الفايكينج كانداليف. وعلى الرغم من أن العاطفة والميلودراما تتخللان **ركام الدفن**، فإن بلانكا الساذجة العنيدة الذكية، أول بطلة رواية نسائية عند إبسن، كما يلاحظ كوهت، هى "الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى تعتبر شخصية حية" (k ٥٨) . ومع أنها ليس لها علاقة بالفن ، فهى لديها رؤية ثاقبة، وهى فتاة ساذجة تعلم الكثير مثل خليفتها آن، بطلة رواية **ليلة سانت چون** : ذلك أن كلتا المرأتين هما أسلاف دينا دورف فى **أعمدة المجتمع** ونورا هيلمر فى **بيت الدمية**.

- وعندما عرضت مسرحية **ركام الدفن** بنجاح فى مسرح كريستيانيا، عرض أول بول Bull ، مؤسس المسرح القومى النرويجى الجديد فى بيرجن - عرض على إبسن وظيفة "مؤلف دراما". وقد كانت فرصة مؤقتة وقفز عليها. وقد تسبب عدم استعداده المناسب فى رسوبه فى امتحانات الجامعة، وكان فقيرًا جدًا. وفى السادس من نوفمبر ١٨٥١، وهو فى الثالثة والعشرين ، وقع عقده فى بيرجين وبدأ عمله بحماس.

– لقد كان من المحتم، والذى من أجل أول تقديم لإبسن إلى المسرح القومى، أن يعود إلى نبع المسرح الرومانسى القومى، وهذه المرة مع ذلك كان متهورًا وأطلق العنان لروحه الناقدة وفشلت **ليلة سانت چون** فى جلب السرور. ومثل سابقتها بلانكا فإن آن هى المتحدثة باسم فضائل النرويج؛ وعلى العكس من **ركام الدفن** مع ذلك ، فإن **ليلة سانت چون** تقترب من الرومانسية الوطنية بطريقة ساخرة. وفى تناقض مع حب آن المخلص للمنازل الخشبية والمعرفة التقليدية بالنرويج القديمة، يضع إبسن تصنعات وتكلفات جوليان الساخرة، رئيسة "جمعية إعادة لغة النرويج القديمة إلى وضعها السابق" (كلفة قومية للنرويج). وقد صاحب عدم التوقير هذا معالجة إبسن للأنثى العزيزة بالنسبة لمن يقدمون اعتذارات الرومانسية الوطنية، القصص الخيالية الساخرة عن غابات الجبال النرويجية. ولأنها تعزف على آلتها الموسيقية الخاصة، فإن هذه الفاتنة تلهم شعراء الماضى البطولى للنرويج. ويتملق إبسن الفاتنة فى مقدمته للمسرحية (يمكن سماع الميلودى على ركام الجبل) (١ : ٢٠٤)، ولكنه كان أكثر اهتمامًا برؤيتها الأقل مثالية، الراسخة بشدة فى التراث الشعبى، كتنوع خاص للأغنية النسائية ممثلة فى جنية أرضية تغوى الرجال بالدخول إلى منزلها الجبلى. وتعكس النسخة الشعبية النرويجية عن الوحش الأنثوى ما أطلق عليه ساندرا جبلبيرت وسوزان جوبر التناقض الذكورى فيما يتعلق بسحر الأنثى والذى يؤكد على النموذج الأصلى (**المرأة المجنونة** ٣٤) . ومثل حورية البحر، وفى التراث الأدبى الإنجليزى، خطأ سبنسير وخطيئة ميلتون وديوسا، تشوه الفاتنة من تحت

الوسط. ويمكن تمييزها عن النساء المميتات من خلال ملحق واضح أساسى، ذيل بقرة سمين، والذى له طريقته فى التزحلق خارجا من تحت الجونلة لكى يفضح أغراضها الحيوانية؛ وعندما تتزوج الفاتنات الرجال المسيحيين ، فإن ذيولهن الخطيرة تسقط عند مذبح الكنيسة. وقد كان إبسن مولعا بما يطلق عليه أحد كتاب سيرته الذاتية "جنية الغابات النرويجية غير الجميلة" (Z . ١١) ، وقد كان يحب أن يصر على هذا المثال من الرمزية. وفى **ليلة سانت چون**، يبوح چوليان ببساطة لجوليين بأكثر الأحداث التى كدرت حياته، خيبة أمله مع "أكثر المخلوقات التى وجدت وطنية" : "تلك المخلوقة الزائلة الجميلة التى تجلس تحت شجرة الزيزفون فى الغابة المظلمة وتغنى أغنياتها الجميلة ... لقد أحببتها وكنت سعيدًا فى حبى ... وبعد ذلك وفى يوم ما عثرت على مجموعة من القصص الشعبية. أوه، الوحش الذى ألف ذلك الكتاب ! ... لقد اكتشفت أن الفاتنة لها ذيل !" (١ : ٢٣٠). وخلف حب بولسين الجليدى البرئ والرومانسية الوطنية تكمن حقائق الجنس الأنثوى والفن الشعبى النرويجى الفاسق.

- وفى المسرحية التى بدأها وتركها قبل سنوات قليلة، **طائر الطيهوج فى چو ستيدال** والتى كانت تهدف لأن تكون مثالاً للرومانسية الوطنية مثل **ركام الدفن**، أخفى إبسن نشاط الفاتنة الجنسى من خلال دفنها بطريقة معاكسة، بطلة القصة الشعبية المجنونة. إن ألفهيلد ("ألف بديل لـ "إلف" أى الجنية) فاتنة بشرية بلا ذيل، مخلوقة انثوية تشبه الطفلة والتى يصاحبها الأقزام والزهور والخراف. ويعود إبسن إلى فاتنة **ليلة سانت جون** فى **بيرچينت**، فأجاد استخدام ذيلها فى

مشهد أغنية Walpurgnisnacht . وكان استخدامه المبدع جدًا لسارينة الجبل الموسيقية هو النسخة الباروكية فى معلم البناء. لقد اختفت الجنية، "الوهيلد" أصبحت "هيلد" الجنسية التى تطلب كثيرًا والتى "عصاها الألبية" (٨٠٠) وفيتاراتها الساحرة تشير إلى أسلافها الجميلات.

– ووفقًا لإبسن ، فإن مسرحية سيدة استرات انجر، والتى أتت بعد ليلة سانت چون، كانت "نتيجة لعلاقة حب تمت بسرعة وانتهت بعنف" (LS ١٠٣). وكان اسم الفتاة هنريك هولست ولم تكن قد بلغت السادسة عشرة من عمرها، أصغر بعشر سنوات من إبسن. ومثل المرأة التى تزوجها فيما بعد، كانت ريك هولست Holst جذابة وذكية وغير كابحة لجماح نفسها، وقد بدأت معرفتهما ببعض عندما قذفت بباقة من الزهور فى وجه إبسن. وقد كانت "البنت المنتظرة" التى تعيش قريبًا جدًا من منزل إبسن للنزلاء، وبعد طعام الغداء عندما شاهدته وهو يحتسى قهوته ويدخن سيجاره فى شرفة مدخل المبنى، نادت "أهلا، إبسن، هلا دعوتنى على حلوى بسيطة؟" وقد كانت معجبة بالمسرحى الأنيق فى ملبسه (يرتدى إبسن الآن معطفًا رجاليا أسود يبلغ الركبتين وقفازًا أصغر) وقد دعاها إلى تناول شيكولاته فى حجرته. وقد خرجا فى تمشيةطويلة على الشاطىء وفى الجبال، وتحولت الصداقة إلى نوع من الرومانسية.

– وقد قدر على حب إبسن الأول ألا يستمر بسبب قبطانات السفن المعافين. فقد قابل ريك فى الربيع وعندما تقدم للزواج فى يونيو، اعتبر سكيبر هولست

الرجل المسرحى الفقير والراديكالى السياسى شخصا غير مناسب لابنته. وقد استمر العاشقان يتقابلان سرا، مستخدمين شقيق ريك البالغ من العمر خمس سنوات ويدعى لارز ككلب حراسة، وفى أحد الأيام، وطبقا للتقاليد، تعهدا بإخلاصهما لبعضهما البعض من خلال لصق خواتمهما والقذف بهما فى البحر.) ولسوء الحظ، فإن حبهما الرومانسى انتهى عندما فاجأهما سكيبر هولست وقد أخبر لارز هولست فيما بعد كوهت أنه تذكر بأن أباه مشحونٌ بالغضب وهو يطاردهما (k ٨٣) . وقد كان رد فعل إبسن نوعا من الجبن الجسدى - وقد هرب - وكانت هذه هى النهاية . وبعد ذلك وليس بوقت طويل، فإن ريك هولست ، مثل كلارا ايبيل، وافقت على الزواج من شخص ذى مكانة فى المجتمع وهو تاجر محترم، وقد أنجبت منه إحدى عشر طفلاً.

- وقد حطم انتهاء هذا الحب إبسن. وقد عبر عن آلامه فى سلسلة من القصائد، ولكن لم يكن قادرًا على كتابة مسرحية واحدة وقد قام بمراجعة **ركام الدفن** . وكانت الليلة الأولى كارثة ، وقد واجه الكاتب المسرحى فشله الثانى فى بيرجين Bergen . وقد كانت خيبة الأمل ضربة كبيرة لكونها جاءت فى نفس العام الذى خسر فيه ريكى. ولأنه شعر بأن حياته المهنية والخاصة قد تحطمت، كتب "خطط البناء":

إننى اتذكر كما لو أن الأمر قد حدث اليوم

عندما شاهدت فى الصحيفة أول قصيدة لى منشورة

قلعة من السحاب بنيتها، وقد تلاشت بسرعة وبشكل جيد

فقد وضعت لنفسى هدفين ، هدف صغير وهدف كبير

وكان الهدف الأكبر أن أصبح رجلاً خالدًا

والأصغر أن يكون لدى خادمة جميلة

وقد بدت لى أنها خطة تجانس لا يشوبه شئ

ولكن بعد ذلك حدث الارتباك

وبينما يزداد نموى العقلى ، فإن الخطة نفسها تصبح أكثر
جنونًا ولم ينته الهدف الأكبر إلى شئ، وتبقى لى الهدف
الأصغر (H ١٤ : ٢٠٨ - ٩).

- ويفترض أحيانًا أن الفتاة فى "خطط البناء" هى ريكى هولست، ولكن حيث أن أحداث القصيدة تقع فى اليوم الذى شاهد فيه إبسن فى جريمستاد أول قصيدة له "إلى الخريف" منشورة، فى خريف ١٨٤٩ ، فيمكن أن تكون كلارا ايبيل، وقد أدى حب إبسن الفاشل الثانى إلى أن يعيد التفكير فى حبه الأول. وقد ندم إبسن على ريكى فى القصائد الأخرى، وفى النهاية كما لاحظ فإن حالته المزاجية السيئة أدت به لأن يكتب **سيدة أوسترات انجر**.

- وتعالج مسرحية **السيدة انچر** أكثر الفترات اضطهادًا فى خضوع النرويج الطويل بواسطة الدانمارك، والذى يشار إليه غالبا بـ "ليلة الأربعمائة عام". وكونه قد أسس الدراما على تحليلات رومانسية قومية تاريخية والتى اعتقدت بأن الليدى انچر ربما تكون قد لعبت دورا فى المكيدة القصيرة المناهضة للدانماركيين، فقد جعل إبسن بطلته روائية قائدة تمرد مكتمل. وقد جعل مشكلة بطلة الرواية ليست مشكلة قائد سياسى ولكن مشكلة قائد سياسى انثوى. وكانت أول بطلة رواية مكتملة لإبسن هى امرأة استدعيت لكى تمثل دور الرجل.

- وفى سن الخامسة عشرة "والنار فى عينيها والشدة فى صوتها" (١: ٢٨٨)، قدر لليدى انچر أن تكون "أداة السماء" (٣٢٩) فى نضال شعب النرويج. ولمدة عشر سنوات قادت المعركة وعاشت حياة رجل : "عندما كنت فى الخامسة والعشرين كان أصدقاء طفولتى من الزوجات والأمهات، وأنا بمفردى كنت فى المعركة، فى الخطر . وقد بدأت مشكلة انچر عندما وقعت فى حب فارس سويدى ووضعت مولودًا ذكرًا : "فى ذلك الوقت تعلمت أن هناك أنواعًا أخرى من الحنين، أحلاما أخرى فى روح المرأة غير تلك التى ما كنت أزال أعتز بها" (٣٢٩). وحيث أن قضية النرويج كانت ستعانى لو عرفت العلاقة الغرامية، فقد عاد الأب إلى السويد مع المولود، والذى سلم إلى قاضى سويدى من أجل تربيته إلى أن يأتى "وقت أفضل" . وبالنسبة لإنچر فإن "طفل حبها" كان كل ما لديها "لكى يذكرها بالزمن الذى عاشته كامرأة فعلاً" (٣٣٠). وعندما مات عشيقها ، طلبت من القاضى أن يعيد ابنها، ولكنه ربط موافقته بانضمامها إلى الثورة ضد

الدانمركيين. ولأنها كانت خائفة على حياة ابنها فى حال فشل القضية، فقد انسحبت من الكفاح الوطنى ووافقت على الزواج من شخص دانمركى حيث "كانت واجباتها الزوجية أشبه بالعبودية". وهكذا بدأت عشرين عامًا من الرياء ظلت تحتفظ فيها انجر بأحلامها النرويجية فى طرد الدانماركيين وفى نفس الوقت عقدت تحالفات مع المغتصب. والآن استدعيت مرة أخرى لكى تقود حركة تمرد. ولأنها كانت تشعر بالمرارة بسبب جبن طبقة النبلاء النرويجية من الذكور. "ما من أحد منهم لديه الشجاعة لكى يكون رجلاً، ومع ذلك فهم يلومونني لكونى امرأة!" (٢٨٨)- ومع ذلك ولأنها كانت تدرك واجبها الوطنى، فقد أخذت ليدى انجر على عاتقها القيام بمهمتها. ولكنها صممت أيضًا على حماية ابنها. ولأنها كانت حائرة بين وطنها وطفلها، فقد حاولت انقاذ الاثنين ولكن انتهى الأمر بها إلى خسارتهما معًا؛ وتورطت فى مكائد مع أعدائها، وأمرت بقتل الرجل الذى تعتقد أنه وريث العرش ثم علمت فيما بعد أن الشخص الذى أمرت بقتله هو ابنها.

- إن صراع ليدى انجر بين حماية ابنها وقيادة بلدها يتم عرضه كنوع من الصراع بين الأولويات التقليدية للرجل والمرأة ، بين الحب والواجب ، بين الحياة العامة والحياة الخاصة، وروح مسرحية إبسن هى روح الشعب فى الولاء الحائر لبطلة الرواية : "لقد جعلنى القدر امرأة ، ولكن حملنى عبء عمل الرجل" (٢٨٤). ويتطلع نقد المسرحية المتضمن عن التقسيم الثنائى الجنسى للعالم إلى أولويات الرجال والنساء فى العمل - يتطلع إلى التحدى المباشر فى **الڤايكينج فى**

هيلجلاند، **وكوميديا الحب** ، **والمتظاهرون وبراند** ، **والرفض فى أعمدة المجتمع وبيت الدمية**.

- وفى التضحية بالأمومة فى **السيدة انجر**، يكمن جوهر مسرحية **الأشباح**. ومثل الليدى انجر، فإن هيلين الفينج، وعلى الرغم من أنها كانت تريد العيش بشرف، فقد صممت بكل الطرق على حماية ابنها من حقيقة مؤلمة. وتعيش كلتا المرأتان عشرين عاما فى خداع وخوف؛ وتعانيان فى زواجهما التعيس مما دفعهما إلى إرسال طفليهما إلى مكان بعيد، وقد قاما بمحاولات تذكر لكى يخفيا الماضى ولكن شاهدتا شرفهما يضيع وكذلك جهودهما. وتصبح سخريةدراما المكائد التى يقتل فيها الابن بسبب أوامر أمه الخاطئة - تصبح فى التراجيديا وحشية : تجبر هيلين ألفينج على إدراك أنه فى أثناء رؤية ابنها، فإنها تحكم عليه بالموت الحى من البلاهة. وتنتهى كلتا المسرحيتين بالرعب، مع أم تصرخ فوق جثة الابن والذى ضحت بحياتها من أجله.

- وبعد كتابة السيدة انجر، إنغمس إبسن فى تاريخ وأدب العصور الوسطى للنرويج. وبعد ذلك تحول، كما كتب فيما بعد، إلى "دراما الأعمال البطولية" (OI ١ : ٣٧٢) ولأنه تأثر بالدراما البطولية للنرويجيين القدماء المترجمة حديثًا، فقد بدأ فى التخطيط لـ **الفايكينج فى هيلجلاند**. وفى نفس الوقت فقد استهوته الأغنيات الشعبية النرويجية التى جمعت أخيرا، وقرر أن يؤجل العمل المتصل بالفايكينج لكى يكتب دراما الأغنية الشعبية **العيد فى صولهوج** . ولكن كما فسر

فقد احتفظ بالشخصيات النسائية التى قد رسمها بالفعل وهكذا فإن الأختين بالرضاعة هجورديس وداجنى فى التراجيديا التى فيها إسقاط فى الأصل قد أصبحتا الأختين مارجيت وسيجنى فى الدراما الغنائية الكاملة" (٣٧٣).

إن مارجيت العاطفية المتمردة الذكية - وسيجنى اللطيفة السلبية والبسيطة - يتطلعان بأفكارهما إلى فيوريا وأوراليا فى **كاتالاين** وتشكلان نسخة إبسن الثانية لنمط المرأة القوية والمرأة الضعيفة. ومرة أخرى فإن كلتا المرأتين تحبان نفس الرجل، والمرأة الجريئة من الاثنتين، بخلاف نقيضتها المعتدلة، تعمل ليس كشريكة ممكنة للرجل فحسب، بل لها قصتها الخاصة. ومع ذلك فإن هذا الثالوث كما أشارت آس ليرفيك Lervik يأتى فى مرحلة ثانوية بعد الأحداث الرئيسية للمسرحية ("بين فيوريا وسولفيج" VI)؛ وقد أفسح مثلث **كاتالاين** عن الرجل والمرأتين الطريق لإحدى المرأتين - بطلة الرواية مارجيت، الشخص الوحيد فى حالة الشخصيات المختزنة - لأن يهاجمهما الرجلان.

- وتعتبر مسرحية **العيد فى سولهوج** هى العمل الثالث على التوالى لإبسن حيث يتضح فيه الزواج المناسب . وبعد أن أحبت المعدم جودموند، فقد تزوجت مارجيت الفقيرة من بينجت الغنى. وفى بعثة مرافقة إلى النرويج فإن الأميرة الفرنسية التى كان مقررا لها الزواج من ملك النرويج، يفاجئها جودموند بوجود عشيق وعند وصولها للنرويج تقنع الملك بطرد ذلك الذى اكتشفه. وعندما يهرب جودموند إلى صولهوج، تحن مارجيت إلى ترك زوجها المحتقر من أجل عشيقها

القديم، ولكن يقع جودموند فى حب شقيقتها الأصغر سيجنى Signe الفتاة البسيطة والتى فى عينيها الزرقاوين، ما زال يرى "الطفلة البريئة" التى اعتاد أن يحملها بين ذراعيه (١ : ٣٩٨). وفى يأس تسمم مارجيت خمر زوجها، ويخاطر جودموند وسيجنى بالشرب من الكأس، وترتعد مارجيت رعبا من جريمتها. ويصل رسول الملك ليعلن إعدام عدو جودموند الذى أساء التصرف ضد ملكة النرويج" (٤٢٥) ، وتضاء خشبة المسرح فجأة بضوء الشمس ، وتعلن مارجيت المتعظة عن قرارها بدخول دير الراهبات.

- إن العيد فى صولهوج هو عمل مقسم بطريقة غريبة حيث أنه مع سطحيته وأكليشاته فهو يجسد القصة الحقيقية لإحباط مارجيت: "تصورى يا سيجنى أن تذبلى وتموتى بدون أن تكونى قد عشت الحياة" (٤٠٨) . إن مجرد وجود زوجها حسن النية وغليظ القلب يعذبها : "عندما أراه ... / فإننى أشعر كما لو أن الدماء توقفت فى عروقى" (٣٨١) . وتحب مارجيت أن تتخيل نفسها كفاتنة، حرة فى إشباع رغباتها: "كيف أغوى الشاب الشجاع / الغابات الخضراء تنحدر إلى مكان اختلائنا الجبلى / ... وهناك ومع عشيقى باستطاعتى أن احترق بنار الحب!" (٤٠٥) . وكونها مضطرة إلى الاستماع إلى زوجها غير المتفهم وهو يتحدث عن مجموعة من أربعة أشخاص سعداء سيأتون - "فى الشتاء سوف نجلس بالداخل طول اليوم، كل منا مع زوجته على ركبته"وهى تعلن على انفراد". هذا أكثر مما يمكن أن تحتمله امرأة" وفورًا تضع السم" كأسك ممتلئ!".

- وتعتبر مارجيت الغاضبة خارج المكان فى عالمها الدرامى القوى الآمن، حيث يتزوج القائد الرومانسى الفتاة الساذجة وتصبح الأميرة الفرنسية الغيورة "ملكة النرويج" المقدسة ويعدم عشيقها. وفى النهاية يحاول إبسن أن يجعل جزئى المسرحية المتناقضين جزءًا واحدًا، محولا مارجريت إلى أخت شريرة وأرسلها وهى تائبة إلى دير الراهبات، وهو علاج قديم للنسوة ذوى المشاكل. وهذه النهاية السعيدة لا تخدع أحدا (باستثناء جمهور إبسن العام ، الذى كان مسرورًا)، حيث أن تحول مارجيت كان صعب تفسيره ولم يكن هناك أى سبب فى أن تكون الأميرة الفرنسية أكثر سعادة فى زواجها من الملك من مارجيت فى زواجها من بينجيت. وهكذا حل العقدة، والذى سوف يسكت الأسئلة المزعجة التى اثارتها تطورات الأحداث، تاركة الجمهور وهو غير مسرور، مثل بطلة الرواية التى تصطدم قصتها الغريبة مع الإطار التقليدى الذى يغلفها، تهرب كاشفة عن الشيزوفرانيا الأساسية فى المسرحية.

- وتشكل مسرحية **العيد فى صولهوج** أول مثال على حبكة نمطية فى عمل إبسن مثل حبكة المثلث الذى يتركز حول الذكر فى **كاتالاين**: مثلث يتركز حول الأنثى حيث يمثل اختيار المرأة إما تمرد أو ولاء نحو واجبها كإمرأة لتتزوج بشكل مناسب. ولأنها قد حوصرت وأصيبت بالإحباط فى زواج مناسب وأحبت رجلاً آخر، فإن مارجيت هى سلفة هيجورديس فى الفايكينج فى هيلجلاند، والتى تزوجت من جونار السلبى وأحببت سيجورد العدوانى؛ وسانفيلد فى **كوميديا الحب** العروس المترددة التى خطبت لرجل الأعمال الناجح المحترم وليس الشاعر

الفقير المهمش؛ وهيلين الفينج فى **الأشباح**، والتى رغم نبضات قلبها ، تطيع الرجل الضعيف الذى أحبته وتعود للمنزل وترتب لزواجها؛ واليدا المتزوجة بطريقة مناسبة فى **سيدة من البحر**، التى استولى على قلبها حب عاطفى أساسى؛ وبطلة رواية **هيدا جابلر**، المسرحية التى تعود بأفكارها بطريقة مكشوفة جدًا إلى العيد فى صولهوج فى بطلة روايتها اليائسة المعدمة التى تزوجت من رجل أدنى منها وتحتقره. وتصيح "مارجيت ها ! ها ! ها!" التى تنتمى إلى مالك الأرض فى القرن الرابع عشر مخبولة "أوه هيدا؟" بشكل مساو فى أكاديميات القرن التاسع عشر". لكى اضطر أن أعيش معه هنا ! يا إلهى ! يا إلهى"! (٤١٩) هذا سطر مارجيت ولكن يمكن أن يكون أيضًا سطر لهيدا. "أوه إنه يدفعنى للجنون كونى مضطرة لتحمل كل هذا!" تثور مارجيت فى غضب (٣٩٠) ! وتتحرك هيدا فى الحجرة وهى ترفع ذراعيها وتحكم قبضتها كما لو كانت فى حالة جنون" (٧٠٥). والحياة مع تسمان - "أوه، سوف أموت - سوف أموت من كل هذا! ... من كل هذه الأمور الغريبة" (٧٦٧) - تشبه الحياة مع بيتجت : "أوه مضطرة للمعاناة من كل هذه السخرية والاحتقار !" (٤١٣). ولأنهما قد قاستا من تشوش أفكارهما من خلال الإبقاء على المظهر الكاذب بالزواج السعيد، وشعورهما بالاشمئزاز نحو أزواجهما لدرجة يصبح معها التفكير فى العلاقة الجنسية أمر غير محتمل، تدفع المرأتان نحو العنف مع عودة "الرجل الآخر". ولكن وبينما تعتبر قصة مارجيت هى قصة بسيطة لخطأ معترف به، فإن قصة هيدا هى قصة صراع غير معلن . وتعلن مارجيت المتمردة عن خطئها وتواجه

مـأزقهـا ، ولكن لا تعـتـرف هيـدا المحـتـرمة بـأى شئ. والذى يذكـرنا دائمًا بالسبب الذى جعلها تتزوجه، فإن ثروة بينجت تثيـر اشمئـزاز مارجيت، وتعـتقد هيـدا أن تسـمان ليس غنيـا بما يكفى. ومـارجيت لديهـا كل شئ ترغبه بما فـيه" فـرس معد للركوب حينمـا تجد نفسهـا تميل لـذلك" (٣٨٨)، غيـر أن دخل تسـمـان لن يسمح لهيدا بأن يكون لديها فرسها المسرج، وفى الصراع بين الذات والعالم ، تحاول مارجيت اختيار الذات، غير أن مبدعها الشاب والذى يكتب من أجل العامة يعود بهـا إلى الوراء. وفى **هيدا جـابلر** ، تعـتـقد بطلة الرواية الناضـجـة أنهـا يمكن أن تعيش من أجل تقاليد العالم البورجوازى، ولكن فى النهاية تتباهى بها تمامًا.

– وبالنسبة لمسـرحيته الأخيرة التاليـة لمسرح بيرجين Bergen، فقد أخذ إبسن الأغنية الشـعبية "Olaf Liljekrans" وضمها إلى مسرحيته الأولى غيـر المكتملة **طائر الطيهوج فى جوستيدال**. وبعد أن خطب إلى انجيورج وهـى ابنة فلاح غنى، يقع أولاف المعدم فى حب الفهيلد المخبولة فى جزء من مسـرحيـة **طائر المهيوج**، ويقـرر الاثنـان الزواج ضد رغبـات أمـه. وهذا لم يقلق انچيورج، السلف الصريح لبيتـرا ستوكمـان فى **عدو الشعب**. "إذا كان أولاف فى الجبل مسـحورا، عندئذ اترك من فـعلت به هذا تأخـذه، إننى لا أنوى أن أشـارك زوجى فى قلبـه وعـقله" (٤٧٨:١) . وعندمـا يسـتسلم أولاف الضـعيف ويوافق على الزواج مـن انجيـورج، تصبح الفـهيلد المكروهة مملوءة بالغيـرة وتسـتـخـدم وسيلة مفـضلة من وسـائل عـائلات البطولة الايسلندية الاقطاعيـة، فـهى تشـعل النار فـى منزل أعـدائهـا، وتنتهى المسـرحيـة بشكل سعيد حيث تفـر انجيـورج من منزل الزوجيـة مع الرجل

غيـر المناسب الذى تفضله على أولاف، ويسمح لأولاف والفهيلد بالزواج عندما تعلم أم أولاف، فى لمسات إبسن الساخرة ، بأن الفهيلد أصبحت وريثة. وبشكل عام ، فإن "Olaf Liljekrans" قد تكون أبسط مسرحيات إبسن إلا أنها تضع نواة أحد مشاهده التى أثنى عليها كثيرًا. وعلى الرغم من التناقض الواضح فى التحول المفاجىء لألفهيلد من طفلة بريئة إلى امرأة مريرة فإن إلقاء الضوء عليها وعلى دوافعها "إذا قدر لى أن أطرد وأبعد إلى ليلة سوداء جدًا / ففى حجرة العروس على الأقل سوف يكون هناك ضوء! / ... وداخل المنزل هناك خوف وإنذار ، العروس تحترق على ذراع العريس!" (٥٢٨) – هو بشائر لمشهد الاحتراق فيما بعد ، هذا المشهد المعد جيد من الناحية السيكولوجية، حيث امرأة أخرى تستحوذ عليها كراهية الغيرة تحب أن تحرق شعر منافستها وتشرع فى إحراق ثمرة حب منافستها حتى الموت. "هيدا : الآن أحرق طفلك ، ثيا ! أنت وشعرك المجدول (**تقذف بحزمة أخرى فى الموقد**) طفلك وطفل اليرت لوفبورج" (٧٦٢).

– ويظل إبسن لفترة أطول نصف عاشق للرومانسية القومية، غير أن **"Olaf Liljekrans"** هى آخر محاولاته لإرضاء الذوق العاطفى العام. وبعد العودة إلى خططه من أجل دراما الأعمال البطولية، بينما كان يبتدع بطله الذى لا يقهر هيجورديس فى **الفايكينج فى هيلجلاند**، تدخل امرأة تشبهها إلى حياته سوزانا ثوريسين المدهشة. وفى النهاية فإن كلا من جزئى قلعة إبسن الضبابية قد بدا وهما يحققان ذاتهما، بينما يمتزج العمل والحب بشكل رائع.

الفصل الثالث

الحب والزواج

ملكة ايسلندا وزوجة أبيها

سيجيورد:

.... أفضل ما فى الجميع لأنها كانت ذكية ونشيطة.

الڤايكينج فى هيلجلاند (٢ : ٧٦)

قابل إبسن زوجته سوزانا ثورسين Thoresen من خلال زوجة أبيها ، زميلته الرائعة فى مسرح بيرجين. وقد كانت آنا ثورسين (١٨١٩ - ١٩٠٣) من أوائل الأديبات، فقد قامت بترجمة المسرحيات الهزلية الفرنسية التى كان على إبسن أن يعرضها على المسرح وكتبت أيضا مسرحياتها الخاصة، ولم تختر لها اسما غير اسم مستعار ذكورى. وقد كانت مسرحيتها التاريخية ذات الفصلين **الشاهد** من أوائل المسرحيات التى عرضها إبسن على خشبة المسرح بعد وصوله إلى برجن؛ وعندما نادى الجمهور على المؤلف، اضطر المخرج لأن يعلن بأنه كان يرغب فى أن يظل مجهول الاسم. وقد كان الكثير يعرفون شخصيته، ومع ذلك وبالنسبة لماجدالين ثورسين، التى كانت تدير صالون بيرجين الوحيد فى بيت الكاهن حيث كانت تعيش مع زوجها، لم تُخفِ حبها للأدب.

– وقد عاشت ماجدالين ثورسين بالفعل حياة العزوبية. ولأنها كانت ابنة قبطان سفينة دانمركية، فقد قضت سنوات عمرها الأولى على ساحل جوتلاند. وعندما تورط والدها فى تحطم سفينة واضطر إلى التخلى عن وظيفته كقائد، افتتح حانة للبحارة فى فريديرشيا ، حيث انغمس فى السكر . وكانت جدة ماجدالين قد أخذتها واستطاعت الهروب من قذارة منزل أبيها حتى بلغت الرابعة عشرة. وقد تعلمت القراءة والكتابة، وكان هذا كل تعليمها. وعندما توفيت جدتها عادت إلى حانة والديها، حيث فى تحليلها الخاص اللاحق ، عاشت "مثل حيوان مفترس ... ونسيت العالم أو بمعنى آخر لم تفهمه" وأصبحت فريسة "خيبة الأمل والقذارة وسوء المعاملة". وفى العشرين من عمرها "لقيت احتقارًا ورفضًا من كل الناس". وقد تم إنقاذها على يد صاحب مصنع شهم فى كوبنهاجن، والذى أرسلها إلى المدرسة، وقد ظلت تعمل طويلاً وبجد فى دروسها، وتعلمت الفرنسية والألمانية واستعدت لأن تصبح معلمة. وفى نفس الوقت فقد وقعت فى حب مأساوى مع زميل لها يدرس، شاعر أيسلندى يدعى جريمار ثومسين Thomsen ، والذى هجرها . وكونها شعرت بالذل واليأس فقد قررت مغادرة الدنمارك لكى تنساه. وفى الثانية والعشرين من عمرها أصبحت مربية لأطفال كاهن نرويجى فى الأربعين من عمره وقد ترمل مرتين ويدعى هانز ثورسين. وبعد عام تزوجا، وأنجبت له أربعة أطفال أضيفوا إلى الخمسة الذين كانوا لديه بالفعل.

– وقد شجع الكاهن ثورسين زوجته على الكتابة وإكمال تعليمها وقد أتاح لها "جولة كبيرة" فى ألمانيا وفرنسا وانجلترا. وقد شبت ماجدالين على حب بلدها،

معتبرة نفسها نرويجية أكثر من كونها دانماركية، وازداد حبها نحو المناظر الطبيعية الجميلة لساحل النرويج الغربى وللبحر، وبلا خوف كانت تسبح يوميًا فيما وراء الخليج الغائر، من الربيع حتى أواخر الصيف، وهى عادة استفاد منها إبسن فيما بعد فى مسرحية **سيدة من البحر**.

– وبعد موت زوجها، تولت ماجدالين كسب قوتها اليومى كمؤلفة. و**قصائد سيدة** (١٨٦٠) بمعالجتها الصريحة للرغبة الجنسية الأنثوية، وهى رفض مدهش للتراث الرومانسى السائد أطلق عليها "أول شعر نرويجى حديث" (انچيلستاد، **التاريخ** ١: ١٠٩). وقد أوجد المجلد شهرة لمؤلفه المجهول، وبعد سنتين فإن جيلدينڈال دار نشر كوبنهاجن الكبيرة، والتى أصبحت فيما بعد تتبع إبسن قبلت ماجدالين ثورسين كإحدى السيدات المؤلفات الأوائل لديها. والآن وقد نشرت تحت اسمها ، فإن رواياتها وقصصها القصيرة قد ظهرت بانتظام أثناء فترة الستينات والسبعينات من القرن الثامن عشر. وقد حققت ماجدالين شهرة واسعة لكون أعمالها خليط من الرومانسية على غرار طريقة چورج ساند (والذى أعجبت بعمله كثيرًا) والواقعية. وقد نالت إعجابًا كبيرًا جدًا لمجلديها **صور من أرض شمس منتصف الليل** (١٨٨٤، ١٨٨٦): مزيج أصلى من الأعمال الخيالية والوثائقية ولقيت نقدًا واسعًا لروايتها **قصة جدتى** (١٨٦٧)، والتى أطلق عليها النقاد اللا أخلاقيون "أكثر الأعمال اللاأخلاقية فى الأدب النرويجى" (انچيلستاد، **التاريخ** ١: ١١١)، تصوير نسائى ساخر للسعادة الأنثوية التقليدية والتى أصبحت **دعوى تثير اهتمام الرأى العام**.

ولذا فقد استمرت الأمور عاما بعد عام. وكُنت حب رجل شجاع، زوجة شجاعة. ولم يسيئ إلى أحد وأبعد مزاجى الهادئ حسد الناس لى؛ وقد كنت منعزلة وطاهرة ولى أفكارى الخاصة. أو لم يكن لدى كل شئ أردته ؟ منزل مريح، حديقة جميلة - فستان حرير لونه أزرق، وفازة من البورسلين مع زهور صناعية، وطائر كنارى فى قفص، وببغاء فى قفص آخر - نعم ! لقد كنت سعيدة ليس فقط فى تقدير الآخرين، ولكن أيضًا فى تقديرى أنا. (Livsbilleder (صور الحياة) ٦٥).

- ولأن ماجدالين فيما بعد قد طورت من ارتباطها العميق بيجوريستيرن بيورونسون، والذى كان يصغرها بإثنى عشر عامًا، وجورج براندز والذى كان يصغرها باثنتين وعشرين عامًا، فإن ماير يفترض أنه فى السادسة والثلاثين، قد أرادت الالتفات الجنسى من زميلها إبسن الذى كان يصغرها بثمانى سنوات. وهو يقبل افتراض زوجة ابن إبسن بيرجليوت إبسن بأن "لابد أن الأمر قد فاجأ وأزعج المحبوبة ماجدالين عندما أعطى الشاب إبسن كل اهتمامه لزوجة أبيها سوزانا بدلاً من اهتمامه بها هى" (BI ١٧). ويكتب ماير أيضا عن عودة ماجدالين ثورسين إلى الدانمارك بعد وفاة زوجها، "حيث لا تبدو أحزان الترمل قد أصابتها بالإحباط الشديد" (M ١٥٨)، وحيث يهرب بيورونسون وبراندز بالكاد من "براثنها" (M ٣٢٠). غير أن بيرجليوت إبسن التى رفضت الاعتراف

بحقيقة علاقات أبيها الزوجية الزائدة والتى رفضت ماجدالين، هى مصدر لا يعتمد عليه فى هذا الشأن . وعلاوة على ذلك فإنه لا بيورونسون والذى يعتبره ماير "زير نساء ناجح وقوى" (M ١٥٣)، ولا براندز والذى كانت علاقاته مع النساء المتزوجات وغير المتزوجات معروفة، يحتاجان للدفاع ضد أحابيل المرأة. ويأمل المرء أيضًا فى الثامنة والثلاثين ، بأن تتوقف ماجدالين الأرملة عن إقامة أية علاقة جديدة من خلال "أحزان الترمل" أكثر من الكاهن الطيب زوجها، والذى قد تزوج من ثلاث نساء على التوالى وبسرعة.

- وقد كانت ماجدالين مبالغة وعاطفية مثل مدام دوستايل، وقد اعتادت على جذب الرجال المشهورين. وهذا بالكاد يعنى أنها كانت ترغب فى الانتباه الجنسى لزميلها الأصغر سنًا والذى وصفته بذكاء فى عبارة أصبحت مشهورة بأنه "حيوان المرموط الصغير الخجول" وقد أضافت "كان هناك شىء غريب ومقلق فى سلوكياته وقد بدا وكأنه خائف من السخرية منه" (أ ٢ : ٥٠). وعلى الرغم من أنها أصبحت فيما بعد معجبة جدًا بعمل زوج ابنتها، فإنها لم تحب - وليس بلا سبب - مسرحيات إبسن الأولى ، والتى وصفتها لبراندز بأنها "سطحية مثل الرسومات المجردة". ولقد أصابت ماجدالين إبسن بالاحباط؛ فبعد سبع سنوات من كونها حماته، اعترف، فى رسالة إليها من إيطاليا؛ "لم أستطع أبدا أن أكون أنا معك ... إن أفكارى ومشاعرى الداخلية تبدو دائمًا زائفة عندما أعبر عنها" (Ls ٤٨). ولأنه جبان ومعجب ، فقد انجذب إلى هذه المرأة من البداية؛ وبعد زواجه أصبحا أصدقاء، ولعدة سنوات، حتى أغضبته بسبب كلامها المتكرر

لزوجته عن خيانته ، وقد عبر عن مرارته نحو النرويج فى رسائله إليها من إيطاليا. وفى الثالث من يونيو ١٨٩٩، وقبل وفاتها بأربع سنوات وقبل وفاته بسبع سنوات، أرسل إليها إبسن الرسالة الرسمية التالية : "عزيزتى ماجدالين، فى عيد ميلادك الثمانين أرسل إليك هذا الأكليل مع شكرى لكل شئ ، بالنسبة لأدبنا وبالنسبة لى شخصيًا. المخلص هنريك إبسن" (H ١٨ : ٤٣٠).

- وقد كانت ماجدالين وإبسن زملاء لثلاث سنوات فى خلال هذه الفترة أشرف على عرض أربع من مسرحياتها، قبل أن تدعوه إلى منزلها. وبعد العرض الأول الناجح **للعيد فى صولهوج**، حضر إبسن إحدى أمسياتها الأدبية فى بيت الكاهن، وهناك وفى الثامن من يناير ١٨٥٦ قابل ووقع فى حب ابنة زوجها، سوزانا ثورسين البالغة من العمر ١٩ عامًا، والتى أشرفت ماجدالين على تربيتها وتعليمها من سن السادسة.

- وكطفلة فإن سوزانا ثورسين كانت تخطط لأن تصبح ملكة أيسلندا عندما تكبر. وقد أحبت دراما الأعمال البطولية، والتى كانت تقرأها بصوت عال لأشقائها وشقيقاتها، واخترعت ألعابا مسرحية ترتكز على هذه النوعية من الدراما والتى فيها كانت أختها اللطيفة المتواضعة الأصغر سنًا منها تلعب دور الضحية وتلعب سوزانا دور البطل. وكان شيلر مصدرًا محببًا آخر، وكان الكاهن ثورسين يحب رواية قصة حدث كانت فيه مسرحية **اللصوص** هى نص اليوم. وعند سماعه صرخات من الحضانة، اندفع نحو الداخل ليجد الأطفال بما فيهم

الأولاد يبكون، ما عدا سوزانا، والتى على الرغم من أصابتها الواضحة، أعلنت "حيث أننى كنت استحق ارتداء لحية، فلن أبكى" (Z ٦٩). وفى التاسعة عشرة من عمرها كانت سوزانا متحدثة جيدة ولا يمكن هزيمتها، وعلى الرغم من أنها كانت رزينة جدًا إلا أنها لديها نزعة نحو ما هو درامى، كما كانت تمتع أقربائها وأصدقائها بخبراتها الجميلة. ومثل زوجة أبيها التى كانت معجبة بها وتقلدها، كانت مفكرة وتعتمد على نفسها. وكانت تعرف بأنها ملازمة الكتاب والمؤلف المفضل لديها هو چورج ساند. وكانت تقضى الساعات فى قراءة الروايات على مقعد ظهرًا لظهر مع صديقتها المفضلة كارولين ريمرز؛ وقد وعدت كل منهما الأخرى بأنه عندما تتزوجان وتنجبان أطفالاً ، فلو أن إحداهما صار لديها ولد والأخرى بنتٌ، يتزوجان من بعضهما، فانتازيا البنات والتى كانت ستتحقق عندما تزوج سيجورد ابن سوزانا إبسن ابنة بيورنسون كارولين التى تدعى بيرجليوت. وكان لسوزانا قوام ممتلئ ، وملامح واضحة ضخمة وعينان جميلتان وشعر طويل لامع كستنائى اللون يصل إلى الأرض ، وغزير لدرجة أنه قد تم وزنه ذات مرة فى معرض بيرجن.

- لقد أثرت حيوية سوزانا ثورسين على إبسن مثل سائل غسيل الشعر الرائع وكان هو متيمًا. ولم يقع فى حبها فحسب، بل شاهد وأدرك أيضًا قيمة شخصية سوزانا - قوة إرادتها - منذ البداية ؛ وإحدى الأمور التى أخبرته بها كانت كم أحبت **الليدى انچر**، والتى أجابه بقوله : حاليا أنت "الابن" (ابنة ليدى انچر

الصغيرة النشيطة) ولكن يوما ما سوف تكونين الليدى انچر" (BI ١٧). وبعد عشرين عاما أعطاها نسخة من الترجمة الألمانية للمسرحية مع الكلمة التالية :

"لديك مطلب قوى نحو هذا الكتاب / فإن روحك وروح أوسترات نفس الشىء" (BI ١٧). وكان لقاؤهما الثانى فى حفلة راقصة أقامتها جمعية بيرچين لمحبى الموسيقى، والتى لم يرقصا فيها ولكن تحدثا خلال فترة المساء، وبعدها بفترة قصيرة أرسل إبسن إلى سوزانا عرضا بالزواج، القصيدة، "إلى الإنسانة الوحيدة" والتى أعلن فيها أنه لو اختارها "كعروسة" "لأفكاره"

آه، عندئذ يا لها من أغنيات جميلة بارزة

التى لابد أن تخرج من صدرى عالية

آه، عندئذ كم ساكون حرا وأنا أبحر معها

مثل طائر نحو سواحل السماء !

آه، وعندئذ لابد لرؤيتى المشتتة

نحو تجانس واحد من أن تزدحم

حيث إن كل رؤية حياتى الجميلة

كانت تعبر عن نفسها فى أغنيتى

– وبعـد أن أرتدى أفـضل مـلابسـه أتى إبسن إلـى بيت الكاهن وانتظـر فى الردهة. ويمر الوقت، ولا يأتى أحد، وفى أثناء ركضه نحو الباب سمع الشاعر ضحكة سوزانا واستدار لكى يجدها تنهض من خلف الكنبة والإجابة فى عينيها.

– لقد تغير مفهوم إبسن عن خطيبته كمصدر روحى خاص له وأصبحت تعنى شخصًا رومانسيًا ساذجًا من ناحية وخيالية بشكل غير كاف من ناحية أخرى. وكانت سوزانا تخدم زوجها جزئيًا كمصدر إلهام ونموذج، بالطريقة التقليدية لمحبوبة الشاعر، لهيچورديس فى **الفايكينج فى هيلجلاند** مسرحية خطبتهما، وبطريقة أقل تقليدية، لسفانهيلد فى **كوميديا الحب** تلك المسرحية التى تلت. ولمدة ثمان وأربعين عامًا من حياتهما الزوجية كانت سوزانا تقدم على خدمة زوجها كامرأة تنظف المنزل وتدير شئونه وتطهو الطعام وتعد البيرة وتقوم بالتمريض. ولكن بالإضافة إلى هذه المهام الزوجية التقليدية، كانت أيضا قارئة شرهة تخدم زوجها الكاتب وتزوده بالأخبار الأدبية والفكرية. والأهم من ذلك كله، كانت وظلت مثالاً هامًا لعقلية عنيدة.

وقد قام زواج إبسن على نوع خاص من المشاركة. فبينما كان يتم تقسيم العمل طبقًا للنمط الجنسى الاجتماعى التقليدى، لم يكن هناك أى تمييز فى الأفكار. وكانت سوزانا، شأن زوجة أبيها الناصحة المخلصة تعتبر نفسها سفيرة جنسها – كانت لها شخصيتها المستقلة فى الزواج كما كانت من قبل. وكان للزوجة والزوج أفكارهما الخاصة. وعندما كانا يختلفان ، لم يكونا يشعران بالخجل وهما

يتناقشان أمام العامة. وقد نقل طبيب من أوسلو قام بزيارة عائلة إبسن محادثة قال فيها إبسن لزوجته "هل يمكن أن تكونى رحيمة بى وتصمتى للحظة أستطيع فيها أن أروى قصتى القصيرة؟ وبعد أن أنتهى من هذا سوف يكون لك الحق فى الكلام مرة أخرى طالما رغبت فى ذلك" (Z ١٣٨). وقد جعلت مشاجرات عائلة إبسن والتى كانت فيها سوزانا ترفض الاستسلام لزوجها بصوتها القوى الانفعالى - جعلت الناس يعتقدون أنهما كانا غير سعيدين مع بعضهما. غير أن إبسن كان يحب ويقدر زوجته العنيدة، والتى كان يحب أن يناديها باسم الشهرة الذى كان أشقاؤها وشقيقاتها ينادونها به فى الطفولة، "النسر". وكان يحب أن يقدم لها أوراق البنكنوت "المزخرفة برؤوس النسور وتحمل عبارة" بنك إبسن الوطنى والتى كان يصرفها عندما كان يتسلم حوالة بنكية من الناشر. وكان يعلم أن من الصعب الحياة معه، وترك سوزانا تعلم ذلك؛ فقد كانت تتحلى "بنوط منزل إبسن" اعترافا بمساعدتها ودعمها فى أوقات الشدة" (BI ٩٢). وبعد وفاة إبسن اكتشفت رسومات سوزانا مع الصلبان والنجوم ورؤوس النسور فى هوامش أوراقه. ويشرح الناصح الأمين براند لزوجته ماذا كانت هى وابنه يعنيان له " لقد كان الأمر كما لو أن كل تلك الرقة التى أحملها / بداخلى سرا وفى صمت / التى أدخرتها له ولم ، يا زوجتى العزيزة" (٣: ١٢٩). وكان يمكن لإبسن أن يكون زوجا رومانسيًا ؛ فبالإضافة إلى "النسر" كانت سوزانا "قطتى" وكانت تعتز بالقصائد الخاصة التى أطلقت عليها "قصائدى القططية" والتى قامت بحرقها قبل وفاتها، مع رسائل زوجها الغرامية". إن علاقتنا لا تخص أى شخص سوى أنفسنا" هكذا قالت (BI ١٧).

– وفى التاسعةعشرة من عمرها، شاهدت سوزانا ماذا كان بداخل إبسن، وانضمت إليه فى معركته ضد العالم، عهد قطعته على نفسها إلى النهاية. وقد استغرق الأمر سبع سنوات قبل أن يكسب إبسن قوته، ولم تشكُ سوزانا ولا حتى أثناء أصعب الفترات فى إيطاليا، قبل أن يوفر نشر **براند** لزوجها دخلاً ماليًا. وعندما كانت تعيش فى بلد أجنبى على صدقات الأصدقاء النرويجيين مع طفلها البالغ من العمر ست سنوات، سهرت على تمريض إبسن خلال إصابته بالملاريا، وعانت من القلق وذل الحوالات البنكية، وعاشت على الكفاف، تعد قطع النقود لكى تشترى الخبز وتنتظر البريد.

– وقد كتب إبسن **براند** فى شدة حالته النفسية، وهو ينهض فى الفجر وينهى الدراما الشعرية ذات الخمس فصول والتى تقع فى ٢٧٠ صفحة وذلك فى ثلاثة شهور. وعندما لفتت نظر زوجة ابنها بأن الظروف الاقتصادية فى أديشيا Ariccia كانت هى ظروف **براند** – "عندما جعل إبسن براند يصف منزله، فهو يشتق من الحياة – كانت تشبه الطريقة التى كنا نعيشها هناك" – وصفت سوزانا أوقات طعام إبسن مع لمسة جيدة من التصريح النرويجى : "سيجورد (ابن إبسن) يمكنه أن يخبر كيف كان يمضى كل أمسية ويشترى ثلاثة من الأطعمة النواشف التى تعادل الخبز وثلاثة من الأطعمة النواشف التى تعادل جبن كاشيتو Caceotto مع نصف ابريق من النبيذ الأحمر، وهذه كانت وجبتنا المسائية. وقد

اعتدت أن أطهو وجبة منتصف اليوم فى المطبخ، والذى كان به فرن للخبيز وكان هذا فى درجة حرارة تبلغ ٣٠ درجة مئوية حتى لا يكون هناك أى خوف من شعورى بالبرد" (BI ٢٦). وتعلق بيرجليوت بأن تصميم حماتها على إبقاء صراعات الوجود اليومى بعيدة عن إبسن هو الذى مكنه من كتابة بيورنسون (والذى حفظ عائلة إبسن من الجوع من خلال اقتراض مبالغ مالية فى أوسلو) : "لقد كنت سعيدة جدًا ، حتى وسط آلامى وبؤسى. فقد شعرت ببهجة الصليب، وبأنه سوف يكون لدى الشجاعة لمواجهة أى شئ على الأرض" (LS ٥٣).

- لقد كتب إبسن عن بطل روايته غير المتفاهم فى عبارة يشار إليها دائمًا "إن براند هو نفسى فى أفضل أوقاتى" (LS ١٠٢) . غير أن براند كان أيضًا هو إبسن فى أحلك أوقاته، مثال على "رجل عظيم" صمم على أن يحيا من أجل ندائه على حساب كل شئ وكل شخص آخر. وعلى الرغم من أن إبسن لم يكن لديه وسيلة يعول بها زوجته وابنه، ولا حتى مجرد ما يكفى من النقود يشترى بها البريد لخطاباته اليائسة التى كان يطلب فيها النقود، إلا أنه رفض وظيفة مدير مسرح كريستيانيا لكى يبقى فى إيطاليا ويكتب. والمسرحية التى جعلت اعتراف إبسن يحل المشكلات المالية العائلية له كان بطل الرواية فيها رجل كرس حياته لعمله لدرجة أنه أختار موت ابنه وزوجته على التوصل لحل وسط لندائه. وبالمثل فإن إبسن الذى كان يعلم ما كان يريده من عائلته، كان، على الورق قاضيه الخاص القاسى جدًا.

- وحتى وبعد أن طمأنت براند العائلة على الطعام الجيد على المنضدة، فقد استغرق الأمر سنوات قبل أن تشعر عائلة إبسن بالراحة. وقامت سوزانا بإطالة بنطلون ابنها الذى كان يكبر، والذى فصلته من بنطلونات أبيه القديمة. ومثل زوجها، وعلى كل فقد كانت سوزانا مقتصدة وربما كانت تكره فكرة إنفاق المال أكثر منه؛ وضد احتجاجاته فقد أصرت على (وتحقق لها ذلك) أن يسافروا فى الدرجة الثالثة فى القطار الإيطالى. وما كان بالتأكيد أصعب من ظروف الفقر المستمرة هو الحياة مع انشغال الكاتب إبسن بنفسه. وعندما كان يكتب بالفعل مسرحية، لم تكن محادثة سوزانا مع زوجها تتعدى فى الغالب "صباح الخير" و"ليلة سعيدة" ويتساءل المرء عما إذا كانت سوزانا تضايقت من جبن إبسن الجسدى. ويسوق الكاتب الروائى الدانمركى فيلهيلم بيرجسو Bergsoe ، رفيق إبسن فى سورينتو أثناء كتابة **بيرچينت** - يسوق أمثلة متكررة عن مخاوف إبسن من الكلاب والتمشية فى الجبال المنحدرة، والسرقة المحتملة لنصوص كتاباته، ومن الرحلة إلى كابرى خوفًا من انقلاب السفينة. وهناك حادث واحد لابد وأن يكون قد ترك سوزانا وهى تشعر على الأقل بخيبة الأمل. فقد ظهر إبسن فى نافذة بيرجسو وهو يصيح : "إنها مريضة!" "من هى ؟" سأل بيرجسو. إنها زوجتى بالفعل. فهى تعانى من الكوليرا ولا أعرف ما العمل". "حسنًا اذهب واحضر الطبيب". "لا لن أذهب إلى المدينة. فربما أصاب بالمرض وعندئذ ماذا سيحدث لنا - وسيجورد؟" وقد اضطر بيرجسو لإحضار الطبيب، ولحسن الحظ لم تكن سوزانا مصابة بالكوليرا وشفيت فى أيام قليلة. ولما كان إبسن مصمما

على شهرته كان يخشى أن يخدعه شخص ما أو شئ ما ويزيف له الأمر : "إذا سرقت منى الخلود"، هكذا أخبر بيرجسو "فإنك تسرق منى كل شئ!".

- وقد مكنت سوزانا إبسن من أن يعمل بتركيز كامل بشكل روتينى لم يتغير أبدًا. فقد كان يستيقظ ويتناول الإفطار البسيط ويغتسل ويذهب إلى مكتبه. وكان يعمل طوال الصباح ويتمشى ويتناول وجبة اليوم الرئيسية، حسب العادة النرويجية فى منتصف الظهيرة، ثم يغفو وبعد ذلك ينسخ ما قد كتبه. وكانت سوزانا خادمة وكلب حراسة؛ فقد كانت الوجبات تقدم فى الأوقات المعتادة، ويُبعد كل الزائرين ، ولا يزعج أى أحد إبسن.

- غير أنه كان هناك تعويضات. علينا فقط أن ننظر إلى صورة لإبسن فى ١٨٦٣، أخذت له بعد زواجه بخمسة أعوام، حتى نرى جاذبيته. وتظهر الصورة وجها مليئًا بالشخصية ، مع جبهة عالية، ورأس يتدلى خلفها شعر ذو لون بنى غامق، ولحية كبيرة؛ وكانت أكثر الملامح المعبرة هى نظرته الفاحصة. وحتى لو لم يكن إبسن جميلاً بالشكل التقليدى، فمن الممكن الاتفاق مع ماير أنه كان "غير جذاب جثمانيًا" (M ١٥٣)، و"قبيح" (M ١٧٦). ولم يكن إبسن سريع البديهة فحسب، بل أيضًا لطيف بشكل كبير، على الرغم من أن المرء ربما يخدع فى مثل هذا الزوج، ولكن على الأقل لا يشعر بالملل. وكان إبسن مخلوقا أليفا، حيث إنه وبينما كان يستمتع بالشرب مع أصدقائه فى الحانة، كان يفضل صحبة زوجته وابنه على كل ما عداهما ، ويقضى أغلب أمسياته فى المنزل معهما ، يقرأ

ويتحدث ويلعب الشطرنج. وعادة إبسن فى الكتابة، والتى كان يقضى فيها شهورًا، بل عادة أكثر من عام، وهو يفكر فى شخصياته "ويعيش معهم" كما كان يحب هذه العبارة، ويدون ملاحظاته ويتأمل ، قبل أن يبدأ الكتابة، مما جعله رفيقا طيبا فى النزهات الطويلة التى كانت سوزانا تحبها. وبعيدًا عن زوجها ، فقد كان لسوزانا اهتماماتها الخاصة، والتى كانت عندما تنتهى من ترتيب منزلها، كانت تواصل باستمتاع. وكانت تقرأ بلا توقف - الأعمال الكلاسيكية الألمانية والفرنسية والإيطالية والإنجليزية وأيضًا الاسكندنافية والشعر والقصة المعاصرة - وقبل أن تصبح عجوزًا ومقعدة بسبب التهاب المفاصل كانت سائحة تحب بشدة المشاهد والمناظر الطبيعية فى منطقة البحر المتوسط. وها هو وصفها فى رسالة إلى زوجة ابنها، عن سورينتو Sorrento حيث عاشت أكثر من ثلاثين عامًا بينما كان إبسن مستغرقًا فى كتابة **الأشباح** :

> **كم هو سعيد المرء الذى يعيش هناك فى دفء وبرودة الذات فى كل يوم فى البحر. خذ تانكريد وإيرين الصغيرة (أطفال بيرجليوت وسيجورد) معك فى أحد الأيام ودعهما يشاهدان أين كنا نعيش. ففى كل يوم كنت أتسلق المنحدرات فى حرارة الطقس الشديدة. وكان التسلق يأخذ وقتًا طويلاً ولكننى كنت رشيقة وماهرة فى التسلق فى ذلك الوقت وهناك أعلى الصخور كانت توجد أعشاب وزهور برية. وكان الطريق إلى**

ديزيرتو Deserto يمر من هناك والجو ممطر وغريب. وإلى اليوم، فإننى استطيع أن أشم رائحة الجذور والأعشاب والزهور على ذلك الطريق إلى ماسا (BI ١٦٧).

– ومثل النساء القويات فى الأعمال البطولية المحبوبة، كانت سوزانا مصممة على أن تربط مصيرها بمصير رجل عظيم. وعندما كان إبسن يكتئب بسبب النقد العدائى ولا يستطيع الكتابة، كانت ترسله إلى مكتبه ؛ ما الذى كان يهم "إبسن" كما كانت تحب أن تناديه حسب تقاليد تلك الأيام، فيما يتعلق بهؤلاء الصحفيين التافهين ؟ "لم يكن بوسعى أن أتحملهم وليس لديهم إرادة ولا مقدرة". هكذا كتبت فى رسالة إلى شقيقتها. "إن أولى متطلبات الرجولة هى النشاط والإرادة غير المترددة". (K ١٠١). وكانت سوزانا عنيدة مثل زوجها وتطلب منه الكثير كما كان يطلب هو من نفسه. وقد قال عنهما ابنهما سيجورد "كان هو العبقرى وهى الشخصية – شخصيته – وكان يعرف ذلك جيدًا. ولم يعترف بذلك إلا قبيل النهاية – وكانت هى تعلم بذلك طوال الوقت" (BI ١٣٦). والأمر يتعدى الحدود إذا ما زعمنا أن إبسن ما كان بمقدرته النجاح بدون زوجته ؛ أولا من الصعب معرفة ذلك، وثانيا أن إبسن كان مصممًا على الشهرة. غير أن سوزانا إحدى أكثر "الشركاء الصامتين" مهابة جعلت مهمته سهلة تمامًا.

– وعندما قام إبسن بجمع قصائده فى ١٨٧٠، بعد عشرين عامًا من زواجهما، سألته سوزانا، وهى تمزح، عما إذا كان قد ضمنها أياً من قصائدها القططية، وقد تلقت مفاجأة سعيدة فى رده عليها ، ولو أنها رجعت إلى الوراء لقرأت

عنوان قصيدة جديدة أضافها إلى المجموعة "شكر" فسوف تكتشف قصيدة قططية ، كما أخبرها هو.

أحزانها – مشاكلها

المنثورة على طريقى

بهجتها – الروح

التى رفعت العبء عنى

منزلها – هناك

على بحر الحرية

حيث يبحر الشاعر

حيث تتحول أفكاره بحرية

عشيرتها – الوجوه المتغيرة

التى تحتشد

ومعها رايات تطفو

وتتخلل أغنيتى

وهدفها - يجعل

رؤيتى مشتعلة

ولا أحد يدرى

من أين أتت هذه النيران

وفيما يتعلق بكل هذا

لا تنتظر شكرًا

ولذا فلها

أكتب هذه السطور (BI ١٧٣ - ١٧٤)

- وعندما كتب إبسن هذه السطور كانت خلفه مسرحية **براند** ومسرحية **بيرجينت**. وتشهد كلمة "شكرًا" على أنه فى تحريه لإمكانيات الذات، فإن سوزانا قد وفرت له **مفكرة** حية عن تكامل الروح الفردية.

- ولو أن سوزانا ندمت على تكريس حياتها لعمل زوجها، لما قالت هذا أبدا، وفى النهاية، ومع ذلك، كانت تريد الاعتراف بجميل خدمتها. وبعد موت زوجها

بثمانى سنوات، وقبل أيام قليلة من وفاتها، وفى الثامنة والسبعين من عمرها، أخبرت زوجة ابنها ، بأنها تريد أن تتحدث عن أهميتها بالنسبة لإبسن. وتسجل برجليوت إبسن ما يلى :

> فى ظروف صعبة جدًا، قالت : "عندما كنا فى سن صغيرة، كان الكثير مما يدعون أصدقاء يأتون إلى إبسن، ولكننى كنت أتخلص منهم". وبعد فترة طويلة من الصمت : "وبسبب هذا كنت أُسب كثيرًا ، ولكننى تجاهلت الأمر - فقد كان لابد له من راحة البال حتى يعمل" وبعد فترة أخرى طويلة من الصمت : "لم يكن لدى إبسن أية عزيمة فى شخصيته ولكننى أعطيتها له" (BI ١٧٢).

تراجيديا الحب: الفايكينج فى هيلجلاند

بوركمان:

لكن عليك أن تتذكرى أننى رجل، كامرأة ، بالنسبة لى فقد كنت أعز مخلوق فى الدنيا. ولكن فى التحليل الأخير، يمكن إحلال أى امرأة بامرأة أخرى. چون بوركمان (٩٨٦).

– لقد شرح إبسن بأنه كتب **الفايكينج فى هيلجلاند** "بينما كنت مشغولاً استعدادًا للزواج. وبالنسبة لهيچورديس فقد استخدمت نفس الموديل كما حدث فيما بعد بالنسبة لسفانهيلد فى **كوميديا الحب**" (LS ١٠١). وفى نفس الوقت الذى استفاد فيه إبسن من عروسه القادمة، فقد اكتشف أيضا فى سوزانا نفس الصفات العقلية والقلبية التى شدته فى نساء الأعمال البطولية الأيسلندية وألهمته بالتفكير فى مسرحية الفايكينج قبل عام من مقابلته لزوجته. وفيما بعد وعندما كان قد استوعب تأثيراته ووجد طريقه، كان غالبا يقرأ الصحف والإنجيل (الأخير من أجل اللغة)، المكتبة الوحيدة التى كان فى حاجة إليها، ولكن كشاعر وطنى قادم يحاول أن يفهم ماضى بلده الثقافى، فقد غمر نفسه فى الأدب واكتشف فى الدراما البطولية نوعًا من النساء يشده : صريحة وذكية وعاطفية وشريفة. وتعتبر هيورديس Hjordis ، بطلة رواية **الفايكينج فى هيلجلاند** ، مثل المسرحية نفسها ، أكبر من الحياة ، والقطبان التوأمان لنفسيتها، الحب والشرف، واللذان يعملان فى وحدة عضوية، يجعلان منها

سوزانا ثورسين المتسمة بالغلو والتى تعطى قوة نسرها إلى رجل تميزه فتجعله جديرًا بحبها.

– وتعتبر **الڤايكينج فى هيلجلاند** هى مسرحية إبسن الثابتة والتى يدور العمل فيها حول مثلث التركيز على الأنثى؛ مثل مارجيت فى **العيد فى صولهوج،** فنجد أن هيورديس المحبطة تستمر فى حبها لرجل بعد زواجها من آخر : "ضع نسرا فى قفص فسوف يقضم القضبان ، ولا يهم سواء كانت من الحديد أو من الذهب" (٢ : ٥١) . ولأنه قد أسس الحبكة فى الڤايكينج على مثلث برينهيلد / سيجورد / جونار فى **Volsung Saga** ، خلق إبسن فى هيورديس نسخة واقعية من ڤالكيرى التى خانها ذابح التنين، مستفيدًا أيضًا من امرأة بطلة مشهورة غير أسطورية ، هولجيرد Hallgred القوية التى يحركها الشرف فى **Njal's Saga** ، وبالنسبة للعلاقة بين هيورديس وجونار فإن إبسن أيضًا استفاد من كلا العملين البطوليين ، من الثنائى برنيهيلد، جونار وهولجيرد / جونار، فإن كلا من برينهيلد وهولجيرد غير سعيدتين فى زواجهما من رجلين يعتبرانهما ميالين للقتال بشكل غير كاف واللذين يدفعانهما نحو معارك كارثية. وأكثر التوضيحات شهرة لشخصية هولجيرد التى يشكك فيها مرة أخرى هو استجابتها لإعلان جونار المحاصر بأن حياته يمكن انقاذها فقط إذا ما جعلته وتر القوس الذى يخرج من شعرها : "وفى تلك الحالة" قال هولجيرد "سوف أذكرك الآن بالإهانة التى وجهتها لى ذات مرة. ولا أهتم بالمرة عما إذا كنت قد تحملت لوقت طويل أم لا" . (Njal's Saga ١٧١). وهكذا يقتل جونار على يد أعدائه. وفى الڤايكينج فإن

هيورديس تخبر عن الفانتازيا الخفية التى لديها حيث يشعل أعداء جونار النار فى منزلهما ويطلب جونار نفس الشىء، "لكننى أضحك ، دعوا المنزل يحترق - دعوه يحترق - فبالنسبة لى الحياة لا تساوى حفنة من الشعر" (٧٥).

- ولدى هيورديس الرغبة الجنسية القوية لنظيرتها مارجيت المتشوقة للحب فى **العيد فى صولهوج**، والتى تحلم بكونها فاتنة وتغوى الرجال بالمجىء إلى كهفها الجبلى؛ "وكانت هيورديس تجلس مثل ساحرة على ظهر حوت وتدور حول السفن وتستدعى العواصف وتغرى الرجال بالنزول إلى قاع البحر، وهى تغنى أغنيات جميلة" (٥٣).

غير أنه فى **الڤايكينج** فإن بطلة الرواية الجنسية بشكل صريح ليست خارج المكان فى المسرحية التى تسكنها، ولكن فى وسطها، تجسد شفرة ثنائية لآلهة الحب والنداء.

- وبعد مسرحية **Volsung Saga**، فإن عرض **الڤايكينج** يروى تصميم هيورديس على الزواج من محارب يتمتع بشجاعة فائقة. وكما طلبت برنيهيلد بأن يمر زوجها القادم من خلال ألسنة اللهب، أقسمت هيورديس بأن تتزوج فقط من الرجل الذى باستطاعته قتل الدب الحارس لحجرتها، ولأنها كانت تعتقد بأن مثل هذا العمل الشجاع يمكن أن ينجزه فقط سيجورد، فإن هيجورديس شعرت بالحزن عندما فوجئت بأن جونار شقيق سيجورد هو الذى قام بالعمل. وتنفيذًا

لوعدها، فقد هرَّبت أبيها بالتنشئة أورنلف ، قاتل أبيها، مع جونار، بينما نقل سيجورد بالقوة إبنة أورنلف داجنى. وعندما وصل أورنلف وسيجورد وداجنى إلى أرض جونار، فإن هيورديس، وقد شعرت بالإهانة بسبب وجود قاتل أبيها وشعرت بالغيظ لرؤية سيجورد مع زوجته، وبَّخت سيجورد وأهانت أورنلف بشدة لدرجة أن ابنه هاجم جونار الذى قتله. وبعد توجيه اللوم إلى هيورديس بسبب القتل، تكشف داجنى عن حقيقة أن سيجورد هو الذى قتل الدب. ولأنها شعرت بالذل وسوء المعاملة بسبب ازدواجية الرجال فقد قررت هيورديس أنه لكى تنقذ شرفها فلابد من أن يموت أحدهما إما هى أو سيجورد.

- وتظهر حقيقة أكثر صعوبة عندما لم يعد سيجورد غير القادر على الاحتفاظ بالسر الذى يعذبه، يخبر هيورديس بأنه فى قتله للدب من أجل جونار، ضحى بحبه لها. وفى ابتعاد راديكالى عن **Volsung Saga**، حيث تعطى الساحرة جريمهيلد سيجورد شرابًا مسكرًا لكى ينسى برينهيلد ويتزوج جودران، يضفى إبسن الجنس على الصراع من خلال جعل سيجورد وجونار يتآمران ضد النساء باسم رابطتهما الذكورية. ويبرر سيجورد خيانته على أساس أن أخوة الدم تشكل المبدأ الأساسى الذى يحكم السلوك الذكورى : "لقد كان جونارصديقا لى" (٧٦). ويتجاهل النقاش الإذلال الذى يصل إلى درجة الانتهاك الذى أقنع به سيجورد وجونار هيورديس، وهما يسخران من رغباتها وينكران ذاتها؛ لو امرأة ترغب رجلاً، هكذا يفهمان، فإن أى رجل سوف يقوم بالمهمة، حتى أن شقيق الدم

الشجاع المتنكر فى سلاح الضعيف، كان بإمكانه أن يحل محل ذكر فترة طويلة تكفى للاحتيال على المرأة ويتخلى عنها. وتتهم هيورديس سيجورد: "أنت الذى سلمتنى إلى جونار، حيث إننى كنت مازلت طيبة بدرجة كافية بالنسبة له" (٧٤). وحيث إن سيجورد قد أتى إلى أيسلندا وهو يقسم بأنه سوف يأخذ أى امرأة معه عندما يغادر، وحيث إن أى امرأة يمكن أن تحل محل أى امرأة أخرى، وبعد حمل هيورديس إلى سفينة جونار، يعود سيجورد حينئذ من أجل داجنى : "لقد غادرت ايسلندا ومعى بنت جميلة، كما قد عاهدت نفسى من قبل" (٤٩). ومثل هيورديس فإن داجنى تنزل إلى مرتبة جنسها. ويصبح الحب بلا أهمية فى حياة الرجل؛ والنساء هن النساء، متشابهات ويمكن تبادلهن.

- غير أن سيجورد يتعلم مع حزنه بأن المرأة ليست أى امرأة، وأن هيورديس كانت مهمة بالنسبة لحياته. وفى مثلث جنسى نفسى والذى يذكرنا بذلك المثلث فى كاتالاين، لا يتوافق المحارب مع زوجته الضعيفة السلبية. وكما تناشد أوراليا المتمرد كاتالاين، فإن داجنى ترجو سيجورد أن يتخلى عن مطلبه فى حياة عائلية معها. ولكن عندما أعطى سيجورد هيورديس إلى جونار وأخذ داجنى لنفسه، نسى ميثاقه الاجتماعى : "الرجل الشجاع يحتاج إلى زوجة نشيطة جدًا ... وليس هناك أى تمييز أكبر من اللازم للتطلع إليها. ولابد أن ترضى بالمجئ معى عند غارات الفايكينج ، وترتدى أسلحة المعركة ... لأنها لو كانت تتصف بالجبن، فسوف أنال من الشرف القليل" (٧٢). وتوبخ هيورديس منافسها الضعيف: "أخبرنى ، عندما كان سيجورد فى إحدى غاراته التى يشنها الفايكينج وكنت أنت

معه – وعندما سمعت صليل السيوف وهى تشق الهواء، وعندما لطخت الدماء مؤخرة السفن، ألم تشعر برغبة لا تقاوم فى الحرب مع الرجال ؟ ألم ترتدى أبدا درعًا وتختطف سلاحًا؟" (٥٢). إن خيانة الحب هى خيانة المهنة وهكذا خيانة الذات؛ وبعد زواجه من داجنى، هجر سيجورد حلمه فى أن يصبح ملكا على النرويج وجرَّ هيورديس من أحلامها. وترحب هيورديس باعتراف سيجورد بحبه وتغفر له "الخمس سنوات التعسة التى جلست فيها هنا" (٧٠) وتخطط للسنوات القادمة، والتى سوف تقف فيها بجانبه. غير أن سيجورد يرفض، للمرة الثانية، بأن يتبع قلبه ، مصرا على إحياء أكذوبة حياته، ويرغب شقيقه فى الدم بأن يعيش فى جهل سعيد، و"لابد ألا تشك داجنى بأنها فى كل مرة تأخذنى بين ذراعيها أشتاق فعلا إلى هيورديس". وعلى الرغم من إخلاص سيجورد لمبدأ يتشكك الآن فى قيمته حيث إنه سوف يبدد حياته وحياة هيورديس، فإن خيانته لحبهما لابد أن تبدأ من خلال استمراريتها: "إن ما فعلته يجب ألا يضيع سدى" (٧٨).

– وهكذا تنتصر المبادئ الزائفة على الحب وبالمثل ينتصر الموت على الحياة. وحيث إن ما يرفضه سيجورد لهيورديس هو الحياة نفسها بالنسبة لها، فهى تموت مع عشيقها وتسافر معه إلى فالهالا Valhalla . ويرحب سيجورد بسهم هيورديس المصوب جيدًا، ويموت وهو يعترف : "لقد كانت حياتى ثقيلة منذ اللحظة التى أخرجتك فيها من قلبى وسلمتك إلى جونار" (٩١). ولكن ثمة سخرية فى هذا الكلام حيث إن سيجورد يعلن تحوله إلى "الإله الأبيض" الجديد

فى المسيحية، وهكذا يخدع المرأة التى يحبها فى اللحاق به حتى فى الموت. وتستشعر هيورديس بقرب ولادة عالم جديد مخيف ينتصر فيه الإله الأبيض على "الآلهة القديمة ... التى تنام، وتشبه الظلال" (٩٠). وترمى العذراء التى لا تقهر بنفسها فى البحر وتسافر بمفردها إلى فالهالا Valhalla .

- وبعد تلخيصه للتراث الناقد، يلاحظ كلورمان Clurman أن هيورديس هى "أول نساء إبسن اللاتى يتسببن فى مشاكل والتى تعتبر فيورا فى كاتالاين النموذج الأصلى لهن. غير أن هيورديس والتى اعتبرت "مسببة للمشاكل" لأنها عدوانية، ولذا لا تتحلى بالأنوثة، هى دافع المسرحية فى التداخل بين إله الحب إيروس والنداء. أما سيجورد "رجل الرجل" والذى ينزل بالنساء إلى جنسهن ويعيش كما لو أن ما يهم فقط هى العلاقات بين الرجال، يعامل هيورديس مثل العبدة ويدمر حياتهما ، وعلى الرغم من أن أسلوب **الفايكينج فى هليجلاند**. حسب عبارة براد بروك "تحكى تاريخ الهندسة المعمارية القوطية فى العصر الفيكتورى" (إبسن ٢٣)، فإنه تحت زخارف البطولة تكمن خرافة حديثة. والمسرحية هى العمل الثانى لإبسن، بعد سيدة الاوسترات إنجر والتى تقوم تمامًا وبشكل محدد على تناقض بين القيم "الأنثوية" و"الذكورية"، ولكن على حين أنه فى المسرحية الأولى يُعرض الصراع كمأزق بين التزامين متصارعين ولكن متعادلين أخلاقيا، وهما الحب الشخصى (الأنثوى) والمسئوليات نحو للمجتمع (الذكورى) ، فإنه فى مسرحية الفايكينج يلغى إبسن التعارض. ومتمسكًا بذكوريته، ينكر سيجورد أهمية الحب المعطل، فى الانتقام لنفسه، يبرهن على سذاجة وعبث تضحيته. إن

خنوثة هيورديس، التى تتمتع بفضائل تتصل بالذكورة البطولية - الشجاعة الجسدية، قوة العقل والإرادة - تضفى غشاوة على صفات الذكورة والأنوثة وتصر على تكاملها داخل الرجال والنساء وداخل العالم : "المرأة، المرأة - آه ، لا أحد يدرى ماذا بوسع المرأة أن تفعله!" (٥٢). إن مسرحية الڤايكينج لإبسن تختلف مع التراث الرومانسى والعاطفى إذ إن مكانة الحب تعلن عن قوتها على الأرض، لا هى أدوار محتقرة ولا مثالية ولا مهجورة ولا متجاوزة. إن مسرحية **الڤايكينج فى هليجلاند** هى حجر الزاوية الأساسى فى تطور فكر إبسن، والعلاقة التى يوحى بها فى كاتالاين بين إله الحب، والعمل ، وتطور الذات الموحدة يؤسس لها هنا كفكرة مترابطة والتى سوف تشكل قلب "**المتظاهرون**، **وبراند**، **بيرجينت**، **أعمدة المجتمع**، **وبيت الدمية**، **وايولف الصغيرة**، وجون جابريل بوركمان، وحينما نستيقظ نحن الموتى".

كوميديا الحب : السخرية النسائية

قلَّما يولّد الزواج بالحب، وعلى العكس ، فإن قدرا معقولا من الحب لابد أن يدخل مع الزواج إذا كان على المرأة أن تتحمله. كاميلا كوليت Collett، **بنات حاكم المقاطعة**.

- لقد تزوج إبسن وسوزانا فى هدوء فى برجين فى ١٨ يونيه ١٨٥٨ ، وبعد ذلك بفترة قصيرة استقلا الباخرة إلى أوسلو، حيث بدأ إبسن وظيفة جديدة وواعدة، كمدير للمسرح النرويجى. وكان إبسن سعيدًا جدًا فى العمل الغنائى"

ربيع الحياة "وأعلن أن "شعاع القلب" قد غير حياته وأن "لدىَّ أجنحة وشجاع للمعركة!" . ومع ذلك فقد انقلب التغير إلى نوع من الخيال. فقد كانت مهمة تأسيس المسرح القومى ميئوسًا منها فى العاصمة كما كانت فى بيرجن، ولنفس السبب: لم يكن الجمهور شغوفًا بالدراما الجادة. وقد هاجمت الصحف مدير المسرح الجديد لعدم عرضه مسرحيات أفضل، ولم يؤدى هجوم إبسن المضاد إلا إلى ردود فعل مريرة.

- وبينما كان إبسن يزداد اكتئابًا، وضعت سوزانا المولود سيجورد فى وقت الكريسماس ١٨٥٩. وعند عودتها من المستشفى قيل عنها أنها قد ارتكبت فضيحة سوف تثير الأقاويل فيما يتعلق بزواجها غير العادى من إبسن : فهى كما قالت ، لن ترزق بأطفال آخرين. ومع القبول بالقصة وتفسيرها المعاصر بأن سوزانا كانت تقصد بذلك أنها لن تقيم أى علاقة جنسية مع زوجها يعلق كوهت بأن قرارها هذا وإن كان قد سبب الكثير من الأذى لإبسن، كان تطبيقًا لنظرية الزواج التى اعتنقها إبسن نفسه فى جريمستاد - بأنه على الزوجين أن يعيشا فى شقق منفصلة وأن يخاطبا بعضهما البعض بشكل رسمى مستخدمين لقب التخاطب الرسمى "De" (K ١٢٨). ويستبعد ماير القصة كلها لسببين : أن أصلها، بعد ولادة سيجورد بفترة طويلة، يرجع إلى كلام كارولين بيورنسون الغيورة والتى كان زوجها المنافس الأول لإبسن فى رسائل اسكندنافيا، قد تقدم عليه إبسن وأن اخلاص سوزانا لزوجها يجعل الأمر يبدو وكأنه ليس من المحتمل جدًا، ولو أنها كانت قد قررت ألا يجمعها فراش واحد مع زوجها لكانت قد

أعلنت ذلك على الملأ، خاصة مع وجود كارولين قريبة منها" (M ١٧٠). وفيما يتعلق بملاحظة جريمستاد، فقد كان هذا نوعا من الأمور التى يطرحها إبسن جانبا أثناء فترة **طفولته المعذبة**، وتتناقض سمة راديكالية المراهقة فيها تمامًا مع سلوكه الطبيعى تمامًا لاحقًا كزوج عاطفى محب. والأكثر أهمية هو أن كارولين والتى طلب إبسن من زوجها أن يكون الأب الروحى لابنه ، كانت فى وقت ولادة الطفل على علاقة طيبة مع سوزانا. وكانت سوزانا قد مرت بظروف صعبة فى ولادتها للطفل، وكان من الطبيعى أن تثق فى المرأة التى كانت "أفضل صديقاتها" عندما كانتا شابتين. ومن المحتمل ألا تكون كارولين قد اخترعت تلك القصة السخيفة، ولكن خانت الثقة. وعلى أية حال، إذا كانت سوزانا قد صرحت علنا أو سرًا ، بأنها لن تنجب أطفالاً آخرين، فهى بالتأكيد كانت تقصد، كما كانت تفعل دائمًا، بالضبط ما تقوله. ولم يكن لطف التعبير هو أسلوبها. ومثل النساء اللامعات الأخريات فى قرون ما قبل اختراع الواقى الذكرى وحبوب منع الحمل، كانت سوزانا تعرف كيف لا تحمل. وبعد ولادة ابنها بخمس سنوات فإن الرجل والزوجة اللذين كانا يقدمان التحية لبعضهما البعض فى شكل حضن طويل فى محطة قطارات روما، فى نهاية أول فراق لهما، لم يكونا شريكين فى زواج عزاب. إن إبسن الذى كان يكتب لزوجته خمسة عشرة عامًا "قطتى العزيزة" (LS ١٣٩) ربما لم يكن لطيفا، ولكن لم يكن مزدريا.

– وبينما سر إبسن كثيرًا بولادة ابنه ، والذى ظل محل اهتمامه هو وسوزانا حتى النهاية، فقد عانى أيضا من القلق كثيرًا، حيث إن الموقف المالى لإبسن كان

صعبًا جدًا. وقد اضطر للاقتراض من أصدقائه ومن المحتمل جدًا من المرابين. وبعد الهجوم عليه بشدة فى الصحف بسبب إدارته للمسرح، مع عدم وجود متسع من الوقت لديه لكتابة مسرحياته وازدياد ديونه، فقد استسلم إبسن. وبعد شهور قليلة من ولادة ابنه، أصيب بالاكتئاب الشديد الذى استمر لعامين تقريبًا.

- ومن الطبيعى أن تتأثر علاقة إبسن بسوزانا فيما يعرف بـ "أزمة زواج كريستيانيا (أوسلو)". وقد انسحب إبسن بعيدًا وأدمن الكحوليات لدرجة فقدان الحس، على الرغم من أنه لم يشر إلى هذا فى سيرته الذاتية، إلا أن كوهت قد أخبر زوكر Zucher بأن أباه، فى أيام دراسته، كان قد شاهد إبسن وهو يترنح على جانب الطريق (z ٢٩٦). وقد عانى إبسن أيضا من نوبات الحمى، والتى جعلته شبه مجنون وتركته هامدًا. وفى خلال اكتئاب إبسن كانت سوزانا نموذجًا للثبات والمثابرة. فقد كانت تعتنى بالمولود وتهتم بالمنزل وتقوم على تمريض زوجها عندما كان يتركها، وحاولت مساعدته فى مشاكله مع المسرح. وما كان يحتاج إليه هو أعمال تروق للجمهور وتصنف مع ذلك على أنها "جادة". وقد قامت سوزانا فى شجاعة بترجمة الدراما التاريخية الألمانية **ذيل الخنزير والسيف** لكارل جوتسكاو Gutzkow ومسرحية **الكونت والدمار** لجوستاف فريتاج، واللتين أخطأتا فى الجانب الجاد، فكان لابد من سحبهما.

- وقد تحرر إبسن أخيرًا من مهمته الشاقة المحبطة من خلال إفلاس المسرح، بعد خمسة مواسم فى يونيو من عام ١٨٦٢. وكان التحرر من العمل الذى كان

يحتقره هو الذى سمح له بإكمال المسرحية التى كان قد بدأها وبعد فترة قصيرة ترك قبلها بعامين **كوميديا الحب**. وكونها كتبت فى شهور قليلة فإن العمل الدال على نهاية صمت إبسن الذى استمر لخمس سنوات ككاتب مسرحى، كان عملاً علاجيًا؛ وبعد عام من ظهوره ، كتب إبسن إلى كليمنس بيترسون Clemens Petersen ، الناقد الأدبى الدنماركى الشهير: "فيما يتعلق **بكوميديا الحب**. فإنه بوسعى أن أؤكد لك أنه لو كان من الضرورى للمؤلف أن يخلص نفسه من العاطفة والموضوع فقد كان الأمر هكذا عندما بدأت ذلك العمل" (LS ٣٤).

– إن **كوميديا الحب** لا تتضمن فقط هجومًا عنيفًا على الزواج ، اللسان اللاذع للفنان البارع، ولكن أيضا على نوعية الزواج الذى أدخل إبسن نفسه فيه. فبطل المسرحية فولك، وهو شاعر يهاجم المعتقدات الدينية التقليدية، يقع فى حب سفانهيلد، معتقدًا أنه بزواجهما، سوف يساعده ذكاؤها وحبها وقوتها فى شعره. ويتضح ذلك التشابه وفى رسالته إلى بيتر هانزين حول أصول السيرة الذاتية لمسرحياته، كتب إبسن بأن سفانهيلد تتخذ نفس نمط هيورديس فى مسرحية **الفايكينج فى هيلجلاند**، بمعنى أنها تتخذ نفس نموذج زوجته. وفسر أيضًا بأن المسرحية نفسها كان نتيجة لزواجه "ليس قبل زواجى حتى أخذ الحياة بجدية أكبر. وكانت الثمرة الأولى لهذا التغير قصيدة طويلة إلى حد ما "على المرتفعات". والرغبة فى الحرية التى تتخلل هذه القصيدة لم تنل مع ذلك ما يكفى من تعبير حتى كتبت **كوميديا الحب**" (LS ١٠١). ويستمر إبسن فى كتابته عن الموقف العدائى تجاه **كوميديا الحب** وفى مدح الشخص الوحيد الذى

استحسنها وهو زوجته الشجاعة. "امرأة ذو شخصية عظيمة، بالضبط الشخص الذى احتاجه - غير منطقية ولكن ذات غريزة شعرية قوية، وعقلية متحررة واسعة وكراهية شديدة لكل الاعتبارات التافهة". (LS ١٠١).

- وبوسع المرء أن يفهم لماذا رفض كتاب سيرة إبسن الذاتية مهمة حل الخيوط المتشابكة لهذا الموضوع المتناقض. ويكتب إبسن مسرحية يدين فيها البطل وهو شاعر كاتب لسيرته الذاتية، الزواج لأنه "أغلال وقيود وفقدان للحرية" (٢: ١٢٠)، والشخص الوحيد الذى يستحسن المسرحية هى زوجة الكاتب المسرحى. ويشرح إبسن أيضا أن هذه المسرحية التى تهاجم الزواج تعكس الجدية الفاعلة الجديدة التى منحه إياها زواجه ، طريقة تفكير قادته إلى "الحرية" وليس الارتباط وفى سياق الرسالة، كان إبسن يقصد بالحرية ، حرية التعبير عن ذاته بشكل كامل. ويلاحظ إبسن أيضًا أن سفانهيلد، الشخصية الأنثوية الرئيسية فى **كوميديا الحب** تقوم على سوزانا إبسن؛ كما هو الحال مع هيورديس فى مسرحية **الفايكينج فى هليجلاند**. ولكن بينما تعيش هيورديس من أجل زواج الأفكار الصادقة التى يولدها الحب العظيم، فإن سفانهيلد تقنع زميل روحها بأن بإمكانه إنجاز قدره الشعرى فقط فى الانعزال وتنكر عليه الزواج المناسب. و"الموضوع" الذى قال عنه إبسن أنه اضطر لأن يحرر نفسه منه من خلال كتابة **كوميديا الحب**، هو نفسه موضوع المسرحية السابقة، **الفايكينج فى هليجلاند** - العلاقة بين الحب والزواج والعمل - ولكن بينما يتداخل الثلاثة فى الفايكينج، إلا أنهم يبدون فى كوميديا الحب ليسوا فقط منفصلين ولكن متصارعين.

- وبلا حبكة تمامًا ، تتكون كوميديا الحب من خطب مسهبة ومحادثات موضوعاتها عبارة عن سلسلة من الأفكار التى تدور حولها المعارضة الرومانسية الأساسية للحرية ضد التشدد ؛ الحب / الزواج ، العمل / الأمن، المستقبل / الحاضر، الذات / العالم. ولأنه نزيل فى نُزل والدة سفانهيلد المترملة، والتى هدف حياتها هو تزويج كل بناتها، فإن فولك هو شخص غريب مبغض للبشر، "الشيطان فى جنة عدن الصغيرة" كما يطلق عليه جولدستاد ("المدينة الذهبية") (٢: ١٤٥) ، وكونه مولعًا بعبارات لها تأثير الحكمة مثل "الرومانسية ، مثل الطلاء، تتلاشى بمرور الوقت" (١٠١)، فإن فولك يخدم إبسن كجلاد للأوثان كما كتب إبسن فى مقدمته للطبعة الثانية من المسرحية "لقد عملت فرقعة كأفضل ما استطعت عن الحب والزواج" (OI ٢ : ٣٥٩).

- غير أن فولك ، كما تعلق سفانهيلد، "مثل شخصين مختلفين لا يمكن أن يتفقا" (١١٧) ، ويقلب إبسن المنضدة على نفسه ويجعل فولك، صورة من فنان كشاعر ينبت ريشه، بلا رحمة ، يردد وراء مبدعه بينما تأخذ سفانهيلد - سوزانا دور المجادل. وفى أيامه فى بيرجن، بمفرده وهو يتخبط ككاتب، فإن إبسن كان لديه "ما يكفى بشكل يدعو للسخرية"، كتب إلى صديق له "رغبة قوية - صليت من أجلها - حزن شديد ربما يكتمل وجودى" (LS ٢٦). ويصرح فولك "اعطنى ندمًا ساحقا قويًا ومعذبًا . وسوف تخفق كل قصائدى بالبهجة" (١٠٦). وسفانهيلد التى أخذت نموذج العروسة المتشوقة والتى تقاسمت التعاسة التى رغبها الشاعر إبسن، تحذر فولك : "حسنًا ، سوف أصلى من أجلك، بأن تنال ما

تصبو إليه، ولَكن عندما يتحقق ذلك - تحمله كرجل". وفولك، مثل إبسن، ينال أكثر مما تفاوض عليه : "انتظرى حتى يأتى الحزن / ويشل صيف حياتك / ويعذبك وأنت متيقظة / ويزعجك فى أحلامك" (١٠٧). غير أن خلاص فولك الحقيقى كشاعر يكمن فى المرأة التى تزوجها : "أو الأفضل ، دعنى أعثر على عروسة / تكون كل حياتى، ونورى وشمسى، يا إلهى! ... / إننى بحاجة إلى دورة فى الرياضة الروحانية. / وربما يكون هذا هو الطريق إلى الخلاص". (١٠٦) وفى إصرار فولك على أن تربط سفانهيلد قدرها بقدره من أجل فنه، يعيد إبسن دراسة ما كان قد رغب فيه وانتظره من سوزانا قبل ست سنوات. وهو يحاكى على سبيل السخرية قصيدته فى الزواج والتى فيها أعلن لسوزانا أنها لو وافقت على الزواج منه، عندئذ "تبرز الأغنيات الجميلة" وتحلقٌ من صدره وهو ينهض. "مثل طائر يطير نحو ساحل السماء" . وتعتبر نسخة فولك أقل رومانسية : "إننى صقر كما يشير إلى ذلك اسمى / ومثل الصقر / لابد أن أحارب الرياح / إذا كان على أن أصل إلى المرتفعات ؛ وأنت عصفة الريح / التى ستحملنى عاليا"(١٣٤). و"بعنف" يصر على قدر سفانهيلد الأنثوى كملهم لإبداعه : "من واجبك البسيط أن تمنحينى ما منحك الإله بحرية ". وتعطى سفانهيلد فولك درسًا قاسيًا عن المرأة كمصدر وحى وهى تتحدث إليه عن الأنانية وعن التبعية الطفولية : "لقد كنت ذلك النسيم الذى يحملك لأعلى / وبدوننى ما كنت لتنهض أبدًا / .. / لقد شاهدتك كطائرة ورقية، ليس كصقر / طائرة ورقية فى شكل شعر / والتى فى حد ذاتها تظل شيئًا تافهًا / بينما الشكل المهم هو الخيط"

(١٣٥ - ٣٦) وتكمل سفانهيلد درسها للشاعر من خلال شرح المصدر المناسب لقوته : "انطلق بقوة جناحيك / ودعهما يساعدانك ، أو يهبطان بك لأسفل" (١٣٦) . ولن تكون هى خلاصه ولا إلهامه : "لقد غنيت أغنيتى الأخيرة من غصن أوراق الشجر . / وليس لدى ما هو أكثر ، كانت هذه الأغنية هى أغنيتى الوحيدة" (١٣٦ - ٣٧).

- وكونه مجردًا من "مشروعه الطفولى" ، يصمم فولك على ألا يفعل شيئًا أقل من زواجه من المرأة التى فى رفضها لأن تكون "آلة عزفه الموسيقية" قد "أخجلتنى" كما يلاحظ. (١٦٦). إن زواج فولك وسفانهيلد سوف "يظهر للعالم" أن الحب بوسعه أن يواجه أيام الأسبوع الكئيبة / ويظل صافيا وهادئًا" (١٦٧). وفى **تغير كامل ومفاجىء للسلوك** ، يتحول شعر إبسن من كلمات مريرة وتبادلات حادة إلى غناء لشعر الحب : سفانهيلد : "لقد كان قلبى فارغًا ، عندما أتيت منتصرًا ودخلت بأغنياتك الألف والواحدة / ... / سوف أكون حارسًا فى معسكر الضوء/ وسوف نكون مع بعض ، وحياتنا سوف تكون ترنيمة تحتفل بانتصار الحب!" (١٧١).

- ولكن كانت خطوبة العاشقين قصيرة، حيث إنه فى الحركة الثالثة والأخيرة من المسرحية فإن رجل الأعمال جولدستاد يضعف خططهما الرائعة. وبمناقشة موضوع فولك السابق - أن الزواج هو بحر واسع حقيقى / من الالتزامات والمتطلبات / والتى ليست لها علاقة كثيرة بالحب" (١٨٨) - يزعم جولستاد بأن

على سفانهيلد أن تتزوجه من أجل الأمان المالى والعاطفى. وعندما يجيب فولك على سؤال سفانهيلد عما إذا كان حبهما سوف يستمر مدى الحياة بـ " سوف يستمر طويلاً، وقتًا طويلاً" (١٩٣)، تقرر أنهما لابد أن ينفصلا، وهكذا فإن "حبهما الفائز والسعيد لن يذبل أبدًا مع العمر ولن ينال منه المرض" (١٩٤). وبعد أن قذفت بخاتم الخطوبة فى البحر، تعلن بعد ذلك عن ضرورة اعتزال فولك فى هذه الحياة حتى ينال "الخلود" (١٩٥) ، وتقرر الزواج من جولدستاد.

- وهذا الحل لا يؤدى إلى شئ حيث أن تطور المسرحية قد عكس نفسه ببساطة بينما يكرر جولدستاد لفولك "الحقيقة" التى أخبره بها "ولكن منذ ساعات قليلة مضت" (١٨٩) . وحيث أن عاطفة فولك وسفانهيلد قوية بدرجة لا يمكن التخلص منها يطرح عما إذا كان من الحكمة المخاطرة بدلاً من رفض الزواج من أجل الحب. وعلاوة على ذلك، فإن زواج جولدستاد وسفانهيلد يفشل فى اقناعنا بأنه بديل مفضل لزواج الحب. ويحاول جولدستاد تبرير "الأساس الراسخ لمثل هذا الارتباط" : "إنه إحساس بالسعادة فى الواجب / ... والذى يصمد مع العمر / السلاح الذى يعطى الأمان والمساندة الدائمة" (١٩١). وهذه الرؤية الأبوية والعاطفية للسعادة العائلية تبدو وكأنها ساذجة مثل النذر المبتهج لفولك وسفانهيلد، امرأة غير مهيئة بمفردها للتبعية. والمرأة العنيدة ، العاطفية الشابة لن ترضى بسهولة برجل فى منتصف العمر يتمتع بصفات الأبوة لكى يحميها، والذى شهامته فى أى الأحوال ، حسب تعبير نورثام **Northam**، "تفاجئنا مثل شهامة الأب الروحى أكثر من شهامة رجل طور أخلاقيات عملية

من خلال الخبرات الحميمة فى الحياة" (N ٢٩). ورفض رجل يحبه المرء شيىء، والزواج من رجل لا يشعر المرء نحوه بأية مشاعر شىء آخر، وتظهر نهاية المسرحية عروسًا مترددة تطلب أن يؤجل حفل زفافها حتى الخريف، "حتى تكون أوراق الشجر قد سقطت" (١٩٩). وبينما يقترب جولدستاد وينحنى، فإن سفانهيلد "**تعطى البداية ولكن سريعًا ما تستجمع نفسها وتعطيه يدها**" (٢٠٢).

- وكما أشار نورثام، فإن **كوميديا الحب** "لا تستكشف الأبعاد الكاملة للصراع الذى أثارته، وهكذا يصبح من المستحيل التأكد أين تتوقف السخرية" (N ٢٨) . ولكن ما توحى به المسرحية عن كيفية مستقبل سفانهيلد يبدو أكثر عن كونه ملتبسًا، حيث إن قرارها يقدم كنوع من الاستسلام . وفى مستودع إمدادات الزوج وهو نزلها، تنهمر دموع السيدة هالم بسبب خطبة ابنتها آنا : "ذلك يصبح الثامن / وتعثر على زوج تحت هذا السطح" (١٢٥) وفقط سفانهيلد هى التى تظل لتجعله التاسع. "إنك تعلمين أين يكون واجبك" ، هكذا تحثها أمها.

- واستسلام سفانهيلد لمتطلبات المجتمع الأساسية بالنسبة للمرأة - الزواج المناسب - هى خاتمة كل من **كوميديا الحب** وفكرتها المهيمنة النسائية الهامة، أول معالجة صريحة لإبسن للموضوعات النسائية. وكونها سابقة على **أعمدة المجتمع وبيت الدمية**، تدين **كوميديا الحب** بالكثير لأنثية الحركة النسائية من جانب ماجدالين ثورسين وسوزانا إبسن، غير أن تعليم إبسن المناصر للمرأة كان قد بدأ مبكرًا فى جريمستاد، حيث قرأ أعمال المؤلفة السويدية المناصرة للحركة

النسائية فريدريكا بريمر Bremer ، وقرأ وتناقش مع صديقه ديو Due **اثنا عشر رسالة** للمؤلفة الدانمركية كلارا رافائيل "Rafael" والذى أحدث دفاعها عن تحرير المرأة فضيحة (ديور **ذكريات** ٣٨).

- وقرأ إبسن واستمر فى قراءة أعمال أحد مؤلفيه المفضلين الكاتب المسرحى النرويجى الدانمركى العظيم لودفيج هولبرج Holberg (١٦٨٤ - ١٧٥٤)، أحد أوائل المناصرين للحركة النسائية فى أوروبا. وفى نص تنويرى كلاسيكى، **مقدمة إلى علم القانون الطبيعى وقانون الشعوب** (١٧١٦) ، يناقش هولبرج مساواة المرأة بالرجل كحالة طبيعية. وتزعم قصيدة "دفاع هاندسدوتر عن الجنس الناعم" (١٧٢٢) بأن النساء لابد أن يكون لهن الحق فى كل الوظائف المحجوزة للرجال فى الوقت الحالى ويشير إلى أمثلة من النساء البارزات فى الحكومة فى التعليم والفنون والأدب. وفى مقدمته إلى **التاريخ المقارن للبطلات** (١٧٤٥) مجلد مصاحب لـ **التاريخ المقارن للأبطال** (١٧٣٩) ، يشرح هولبرج بأن الهدف من كتابه هو إثبات أن النساء جديرات بالتعليم والتحرر مثل الرجال. وتحتوى كوميديا هولبرج **Jean de France** (١٧٢٣) **والشخص المتقلب** (١٧٢٣) على اتجاه هام يناصر المرأة ويسخر من الأفكار المقبولة والتى تدعى ضعف المرأة؛ وفى مسرحيته الأخيرة ، **العريس المتحول** ، والتى كل شخصياتها من النساء يختتم بقوله : "لقد عرضت مسرحية جميلة / بممثلات فقط/ وبهذا وأشياء أخرى عديدة / نأمل أن نكون قد أظهرنا / بأن الأمر ليس صعبًا جدًا أن تستمر بدون

رجل واحد / حيث إن البنات والنساء يؤدين أدوارهن / بطريقة مقتدرة مثلما يفعل الرجال".

- وأشهر نصوص هولبرج المناصرة للنساء هى الرواية الخيالية العلمية **رحلة نيلز كليم إلى العالم السفلى** (١٧٤١) . فهى تحكى عن كليم الذى يسافر من خلال مركز الأرض إلى مملكات نباتية وحيوانية مختلفة، والتى من خلال عاداتها يسخر هولبرج من ضعف المجتمع البشرى. وفى "اليوتوبيا" ، يكتشف كليم لدهشته أنه ليس هناك أى تمييز قانونى أو ثقافى أو أخلاقى بين الأشجار الذكورية والأنثوية. ويعلق على حكمة رئيسة مجلس الشيوخ، والذى يقوده إلى التعجب سواء على الأرض أو فى بيرجن، على سبيل المثال ، سيكون هناك أى أذى لو أن ابنة محامى شهير قد دافعت عن حالات بدلاً من أبيها متبلد الحس. وعندما يسافر كليم إلى مملكة Cockleucu، يعكس هولبرج التقسيم الدنيوى التقليدى فى العمل طبقًا لقواعد جنسية صارمة لكى يبين تخبطه التام. ففى Cockleucu، يقوم الرجال بكل أعمال المنزل وأيضا كل الأعمال التى تحتاج إلى مجهود جسمانى، بينما تتولى النساء الأعمال المهنية وحكم البلاد. وهذا التقسيم فى العمل يبرر على أساس أنه حيث إن الطبيعة قد منحت الرجال أجسامًا أكثر قوة، فهم بالتالى قد خلقوا لمثل تلك الأعمال الشاقة. وتغازل النساء الرجال الذين تحبهن، ويكتبن لهن قصائد حب ويرسلن لهن هدايا ويتفاخرن فيما بينهن بالفجور وعدد الرجال الذين استمتعن معهم. وعندما يزعم كليم بأن الجنس الذكورى فقط هو القادر على القيام بالأمور العظيمة فإنه يتم إخباره بأنه يخلط

بين العادات والطبيعة، وأن "ضعف" النساء يرجع إلى قلة تعليمهن، وهذا يتضح فى نساء Cockleucu اللاتى هن جادات وحكيمات وقليلات الكلام، بينما الرجال هناك طائشون وقليلو الذكاء وكثيرو الكلام، سلوك ينتج عنه تعبيرات أتت من هناك عن قصة سخيفة "هذه تفاهات رجال" وعن عمل طائش "هذا فقط ضعف رجالى" (٩٢). وبالعودة إلى Potu يخبر كليم مواطنه بأن تجاربه وخبراته هناك فى Cockleucu قد علمته أخطار سماح البلد للنساء بأن يؤدين الوظائف العامة، حيث إن هذا الجنس الطموح والمتعجرف يعمل من أجل بسط نفوذه. وعندما قدم إلى مجلس الشيوخ قانونا يمنع النساء من تولى أية وظيفة قيادية، يتم رفض القانون لسببين : لأن النساء يشكلن نصف عدد سكان البلد ولأنهن يملكن مواهب تساعدهن على المساهمة فى العمل العام. ويتم أبعاد كليم لإزعاجاته.

- إن مناصرة هولبرج للنساء هى جزء من عقليته المستنيرة، اعتقادًا منه بأنهن كبشر، لهن نفس حقوق الرجال الطبيعية. واضطهادهن يعنى إنكار هذه الحقوق عليهن على أساس من الخرافات الحمقاء الغبية. واعتقاد هولبرج بأن الجنس هو أساس سخيف للتمييز ضد الناس يتنبأ بجدال نورا هيلمر، بعد مائة وأربعين عامًا، فى الفصل الثالث من **بيت الدمية**.

- وفى عام ١٨٥٢، دخل إبسن فى مناظرة معاصرة حول الحركة النسائية عندما أرسل مجلس إدارة المسرح النرويجى فى بيرجن الموظف الجديد "المؤلف

الدرامى" فى جولة تعليمية إلى كوبنهاجن وإحدى دور القرن التاسع عشر العظيمة المسرح الملكى، حيث سعد بمقابلة آل هيبرج صانعى الفن فى اسكندنافيا : جون لويس المخرج وكاتب الكوميديا، وأعظم ممثلة فى اسكندنافيا - وزوجها - جوهان - كاتب المسرحيات الهزلية والكوميدية، مؤلف نظريات الدراما، أهم رجال الأدب فى اسكندنافيا ومدير المسرح. وكان آل هيبرج Heibergs مناصرين للحركة النسائية ونشطاء ومتعجرفين، وقد ساعدوا فيبيجر Fibiger فى نشر مسرحية **اثنا عشرة رسالة**. وقد شعر إبسن بخيبة الأمل من محادثة جوهان هيبيرج، ولكنه سر من زوجته. فقد شاهدها وهى تؤدى عدة أدوار، بما فيها أحد أشهر أدوارها، بطلة **المتقلب**، مسرحية هولبيرج التى تسخر من المرأة النزوية. وقد صادقت لويس هيبيرج إبسن وأصبحت فيما بعد أحد أهم مؤيديه، وساعدت فى تقديمه إلى المسرح الدانمركى، وأخرجت **رابطة الشباب** فى المسرح الملكى فى ١٦ فبراير، ١٩٧٠. وقد اشتكت من أن شخصياته النسائية العظيمة قد وصلن متأخرا جدًا بالنسبة لها؛ وكانت تحب بشكل خاص أن تلعب دور "المرأة الجديدة" لونا هيسيل Hesselفى **أعمدة المجتمع**. وفى ١٨٧٠، وبعد ثمانية عشرة عاما من أول مقابلة لهما، زار إبسن كوبنهاجن مرة أخرى، واستقبله لويس مرة أخرى. وقد شكرها على هذا، وعلى معاملتها الطيبة السابقة له، فى إحدى قصائده العظيمة، "رسالة إيقاع إلى فرو هيبيرج"، والتى تمزج بين الوصف الغنائى للوقت الذى قضياه مع بعضهما مع مدح الممثلة العظيمة، المرأة التى حولت "مادتها الخاصة الفنية والحرة" إلى فن.

- وإحدى المسرحيات التى شاهدها إبسن فى المسرح الملكى والتى فيما بعد قُدِّمت فى بيرجن كانت معركة النساء **Bataile de Dames** وهى مسرحية كوميديا لسكريب وليجوفى والتى دافعت عن القضية النسائية. والآن وقد نسى ليجوفى تماما، أصبح شخصية هامة فى الحياة الفكرية الفرنسية؛ وكان يلقى محاضرات عن الحركة النسائية فى كلية فرنسا وجمعها فيما يعرف بـ **التاريخ الأخلاقى للأنثى** (١٨٤٨) ، والتى كان نقاشها الأساسى يدور حول ضرورة تعليم المرأة. وكان للكتاب تأثير كبير على الحركة النسائية فى سكندنافيا.

- وكان أكثر تابعى ليجوفى المتحمسين هى صديقة إبسن كاميلا ويرجلاند كوليت Collett (١٨١٣- ٩٥) ، والتى بدأت الحركة النسائية النرويجية والرواية النرويجية الحديثة بـ **بنات حاكم الحى**. ولأنها قد عارضت صديق مراسلة مثل "جورج ساند" الذى أعجبت به، أخرجت كوليت روايتها بلا عنوان فى جزأين فى ١٨٥٤ و ١٨٥٥، وذلك قبل مسرحية ميل Mill **إخضاع النساء** بخمسة عشرة عامًا. وقد أصبحت مشهورة كمؤلفة فى يوم وليلة. والكتاب، كما قالت فيما بعد ، كان "أول شهية"، وهذا ما حدث فعلاً لعدة أسباب : كانت الرواية هى أول محاولة فى الواقعية فى الأدب النرويجى، ومؤلفه كان امرأة، وموضوعها كان اضطهاد المجتمع المنتظم للمرأة.

- ورواية كوليت، والتى ظهرت فى أول مراحل يوتوبيا الحركة النسائية النرويجية، هكذا أطلق عليها بسبب افتقارها إلى الاهتمام بالإصلاح السياسى

المباشر، تدافع بطريقة ضمنية بأنه لابد من حصول النساء على حق التعليم والزواج ممن يرغبن. وفى عالم **بنات حاكم الحى** فإن كل ما يهم هو النجاح الذكورى وممتلكات العائلة. وفى قصص متوازية فإن البنتين الأكبر سنا واللتين تربيتا على التزين وأن يصبحن ربات بيوت وأمهات تتزوجان زواجا كارثيا وبلا حب من رجلين غير مناسبين كما يعتقد أبواهما. وتهتم الحبكة الرئيسية فى الرواية بصوفى، الابنة الصغرى، شخصية غير متطابقة وغير سعيدة وذكية تتعذب بسبب بؤس أختها ومنقسمة بين رغبتها فى التعليم والاستقلال والتزامها بالزواج المناسب. وعندما يهتم بها سكرتير والدها جورج ويصبح مدرسا خصوصيًا لها، تقع فى حبه. وفى هذه النسخة النسائية من الأسطورة، يمر المدرس بتحول مع تلميذته، إذ إن ازدهاره الفكرى يقلل من تصويره بأن النساء لا يصلحن للتعليم؛ وكما تعلم صوفى فإن جورج يقع فى حبها، ولكن فى النهاية، فإن سلطة العالم شديدة أكثر من اللازم. فيفترق الحبيبان، وتتزوج صوفى زواجا مناسبًا من أرمل غنى فى متوسط العمر وتكرس حياتها له ولتربية أطفاله.

- ولقد لقيت رواية كوليت معارضة شديدة لنفس أسباب المعارضة لمسرحية **كوميديا الحب**، بعد ثمانى سنوات : "إن كوليت تبالغ ! وهناك أيضا حالات زواج سعيدة!" ولقد قرأت ونوقشت ليس كأى عمل آخر فى وقتها فى سكندنافيا.

- وكانت كوليت فى الواحد والأربعين من عمرها عندما نشرت **بنات حاكم الحى**. ولأنها قد ترملت وهى فى الثانية والثلاثين ، فقد كرست ما تبقى من

عمرها لقضية المرأة. "والآن سوف أتكلم!" هكذا صرخت فى **من معسكر الصم** ((١٨٧٧- ٢٠ : ٣٧٦)، ولم تترك أحدا. وفى مقالها "النساء فى الأدب" وهو تنبؤ رائع بتحليل الحركة النسائية فى القرن العشرين للتمثيل الأدبى للنساء ، تستفيد كوليت من "الانثى الخالدة" لجوته Goethe، والواقعيين والرومانسيين الفرنسيين وكتاب "ألمانيا الصغيرة" والرواية الانجليزية فى العصر الفيكتورى. ولم تعثر كوليت على نساء حقيقيات فى أى مكان، ولكن فقط تركيبات نسائية من صنع الرجال : "شيطان نصف مزعج، نصف قديس، نصف فاتنة، نصف أخت ترحم - نار فى قشور الجليد، أو بالشكل الآخر؛ وباختصار هنا كل النماذج الأصلية لكل نمط "أبى الهول والأهداب" (**الأعمال** ٢: ٣٨٦ - ٨٧).

- ولأنها لا تمل ولا تتعب، كانت كوليت تسافر بلا انقطاع، تحاضر وتكتب عن الحركة النسائية. وقد قابلت عائلة إبسن فى أوروبا بعد سنوات من **كوميديا الحب**، عندما أصبح إبسن مؤلفا مشهورًا. وكان من الطبيعى أن تصبح هى وسوزانا إبسن صديقتين يتبادلان الإعجاب. ومع البروش الأثرى الذى أرسلته كوليت ذات مرة إلى صديقتها أرسلت قصيدة ثناء على "عقلية سوزانا وروحها وإرادتها القوية" والتى أعطت نموذجًا للمرأة الحديثة (**أعمال** ٢ : ٤٩١).

- وكان من الطبيعى أيضا أن يجد إبسن المتمرد فى كوليت الروح الأسرية. وفى عيد ميلادها السابع عشر، ٢٣ يناير ١٨٨٣، كتب إبسن إلى صديقته لكى يهنئها واعدا إياها أنه وسوزانا سوف يشربان فى صحتهان ولكى يمتدحها : "إن

النرويج الآن وقد تطورت سوف تحمل أثار روحك وعملك الرائد. وبالنسبة للأجيال القادمة، سوف ينظر إليك كإحدى المحاربات اللاتى بدونهن ما كان يمكن صنع مثل هذا التقدم" (LS ٢١٥-١٦). وفى عيد ميلادها الثامن عشر كان إبسن هو الذى أخذ كوليت إلى المنضدة فى العشاء الرسمى المقام على شرفها: ولم تكن معتادة على مثل هذا النوع من الحفلات، كما قالت، وقارنت نفسها بسفينة الفايكينج القديمة التى كانت قد اكتشفت لتوها فى جوكستاد.

- وكانت كوليت إحدى الكاتبات القليلات واللاتى اعترف إبسن بنفوذهن. وقد خرج من طريقه ليشير إلى دين **كوميديا الحب** نحو **بنات حاكم الحى** من خلال تخصيص إحدى استعارات الرواية، مقارنة الحب بالشاى. وفى الرواية، تسمح مذكرات مارجريت للمؤلفة بأن تسجل آراءها الخاصة حول الحب والزواج. وفى نص حول وحشية الحب، تحذر كوليت :

> لا تتلاعب بإهمال مع أوراق الشجر الضعيفة فى قلب الحب، بالاعتقاد الزائف بأنه فيما بعد بأن أوراق الشجر الجامدة سوف تتفتح أيضا - لا لن يحدث هذا. فالفرق بين الاثنين كبير جدا مثل الفرق بين الشاى الذى نطلق عليه نحن المخلوقات البشر تلك التسمية والشاى الذى يشربه جلالته (امبراطور الصين) والذى هو الشاى **الحقيقى**؛ فهو يجمع أولاً وهو هش جدًا لدرجة أن من يقومون بجمعه لا بد أن

يرتدوا القفازات، بعد أن يكونوا قد غسلوا أيديهم، على ما
أعتقد ، عشرون مرة (أعمال ١: ٣٣٢).

- ويوسع إبسن استعارته إلى تصور متقن، ويقارن إبسن البراعم غير المتفتحة "لمملكة الحب العلوية" بالشاى الأسود العادى "على أنه مختلف عن الأول مثل اختلاف الحرير عن النبات الذى تصنع منه الحبال". وحتى هناك شاى لحم البقر/ "حب لحم البقر" تماما مثلما لا بد أن يعبر الشاى الصحراء بواسطة القافلة والتى تدفع ضريبة وتأخذ ختم عند كل حدود، لا بد للحب أن يظهر "أختام ووثائق" الزواج حتى تصبح "المملكة العلوية" قصة خيالية والحب نفسه يتم نسيانه (١٥٧ - ١٥٨). لقد تحولت لغة دفاع مارجريت ولغة رواية كوليت بشكل عام، لغة العاطفة، تحولت إلى لغة سخرية غير أن استعارة تدمير الحب فى كلام فولك الساخر تظل لغة مصدرها المهذب.

- إن ما تدين به فى الأساس **كوميديا الحب لبنات حاكم الحى** يكمن فى قصة سفانهيلد، والتى اسمها نفسه، كما يعلق فولك، "يحمل معه فكرة التضحية من أجل خطايا العمر" (OI 2 : 213). وشخص سفانهيلد الذى سمى على اسم شخص أخر هو سفانهيلد التعيسة فى **بطولة فولصانج** ، ابنة سيجورد وجودران، والتى ماتت تحت أقدام الأحصنة كتكفير للآلهة عن الزواج الذى رتبت له عائلتها. ويجعل إبسن التضحية بسفانهيلد "سفانهيلد الثانية" يحلل فولك بطريقة قاسية ولكن بدقة، وبشكل مباشر أكثر على أنها "برئ لا بد من اسالة دمه

للتكفير عن ذنب الأمة" (١٣٢)، ويتم التضحية بها. ومثل نساء **بنات حاكم الحى**، لا تتزوج سفانهيلد ولكن تحرم منه. ومثل بطلة رواية كوليت صوفى، فإن سفانهيلد تعتبر غريبة فى مجتمع برجوازى تسيطر عليه فكرة الزواج. تشعر بالملل وغير سعيدة فى حفلة شاى منزل نزلاء أمها. ويصف فولك رؤيته لها لأول مرة : " كان هناك حشد يرتدى ملابس على الموضة ويجلس حول المنضدة: / وكان الشاى له رائحة عطرة / والحديث يئز/.../ وكان لديهم قدر كبير من الأخلاقيات والدين / تلك الوصيفات العجوزات الناضجات والنساء الكاهلات الجديرات/ وقد مدحت الزوجات الصغيرات الجو العائلى / بينما كنت أنت تجلسين فى صمت بعيدا تمامًا / مثل طائر على السطح" (١٣٢). ويفسر جالدستاد بطريقة غبية انعزال سفانهيلد كحجر عثرة فى طريق مجتمع مهذب؛ ويقول عن المرأة التى كان يهدف لأن تكون زوجته "من الناحية الاجتماعية، فهى ما زالت غير لبقة قليلاً" ١٢٦). وهذه القسوة والقياس السطحى لما تستحقه سفانهيلد يقود فولك لأن يبدأ ما قد أصبح لحنا ثنائيًا حول "تصوير السيدات".

فولك:

(فى بهجة) إنهن إلى حد ما مثل بذور بنات الشقاء فهن ينبتن بدون أن يلاحظهن أحد فى الصقيع والجليد.

جالستاد:

فى الكريسماس يتم زراعتهن فى حلبات الرقص.

فولك:

تربة خصبة، يكتسبن فيها

أذنا تسمع الفضيحة، وتذوقا للعظمة.

جالدستاد:

وحتى بداية الربيع، فهن يظهرن.

فولك:

كسيدات صغيرات أخضرات ورقيقات.

- لقد ناضلت سفانهيلد ضد السيدات المتزوجات، والتى فى "قفصها الذهبى" ينوح فولك، "سوف تزدهر السيدة الجميلة" ولكن "تموت المرأة" (١٣٣). ويكبح إبسن سفانهيلد أحلام أمه أن تصبح رسامة وبشكل أقل احتراما، ممثلة. ولقد جربت سفانهيلد الرسم، تشرح لفولك ، ولكن معتقدة أنه لا تتمتع بالموهبة، فقدت الاهتمام واستمرت فى المسرح. "ولكن حينئذ ظهرت العمات بنصائحهن" (١٣١). وقد تم حسم الموضوع عندما أجبرتها العمة الكبرى على أن تعمل كمربية، الوظيفة الوحيدة المناسبة لامرأة غير متزوجة. وبطريقة طبيعية أبقت العائلة سرا على هذه القصة المؤلمة فى التمرد: "إن مستقبلى، ألست تعلم، ربما يكون فى خطر / إذا ما سمع عنه الشباب المهذب". إن قصة سفانهيلد هى قصة شجاعة فاشلة وآمال محبطة؛ "أردت أن أكون حرة وأقف بمفردى". وكان

استسلامها لعماتها قد روضها للأفضل، وخطبتها القصيرة لفولك غير المناسب، المستبعد من النزل بسبب انتقاداته، هو علامة على ثورة وقتية أخيرة فى استسلام حياتها. ومثل صوفى ، تتزوج سفانهيلد زواجا مناسبا بلا حب مع رجل غنى أكبر سنًا منها. "والآن سوف يتم زفاف ابنتىّ" هكذا تصبح السيدة هالم فى نشوة، وهى تقود حشد الأقرباء الذين فى نهاية المسرحية **"يندفعون نحو سفانهيلد وجالستاد ويحيطونهما بمرح عال"** (٢٠١-٢).

إن المرأة الذكية النشيطة والتى وصفها فولك ذات مرة بأنها مثل "الفضة المصقولة بين النحاس" (١٣٢) قد استعدت لزواج بلا حب، محطمة مثل من تسمت باسمها، بسبب خطايا العمر. ومثل الزوجة التى تزوجت بشكل جيد فى مسرحية ماجدالين ثورسين **قصة جدتى**، فإن سفانهيلد أيضا سوف يكون لها "بيت مريح" وحديقة جميلة - وفستان حرير أزرق، وفازة من البورسلين بها زهور صناعية، وطائر الكنارى فى قفص وببغاء فى قفص آخر". (صور الحياة ٦٥).

- وقد تسببت **كوميديا الحب** فى فضيحة شخصية وأدبية دمرت سمعة إبسن السيئة بالفعل. فقد صدم الجمهور غير الفاهم بشدة عندما وافقت زوجة الكاتب المسرحى التى لم يمر على زواجها أربع سنوات على عمل فكرته الأساسية تعنيف الزواج. وفيما بعد كتب إبسن أنه عندما رفض أن يجعل من مواطنيه فى البلد "معترفين بأبيه" تم حرمانه كنسيا" (LS ١٠١) . ولم تكن عائلة إبسن، بشكل غاضب، ترضى بهذا.

- إن ثرثرة أوسلو لم يستطع فهم أن سوزانا إبسن لم يكن لديها أى سبب لكى تكره **كوميديا الحب**. بل على العكس، فقد اتفقت بلا شك مع فولك ومبدعه بأن الزواج كان يقظة صعبة بعد الاستمتاع الرومانسى بالمغازلة. وقد عاشت، مع ذلك، أربع سنوات من الفقر والقلق وتعسرت فى ولادتها. وعاشت مع زوج يصارع الاكتئاب العميق. ولا بد أنها كانت سعيدة وهى ترى نفسها فى سفانهيلد التى تعلم الشاعر زيف المرأة كمصدر روحى للتأمل. إن **كوميديا الحب** والتى فيها كتب إبسن بنفسه متحررًا من توقعاته الساذجة عن الحب والالهام الأنثوى، والتى فيها لأول مرة يهاجم المفاسد الاجتماعية خاصة الاتجار بالنساء كزوجات، كانت مسرحية راقت لسوزانا إبسن.

- غير أن سفانهيلد التى تطرد الشاعر، ولتخوفها من اختبار حبهما ضد واقع الزواج هى نقيض سوزانا إبسن، وإذ أن سوزانا كانت قد تزوجت الشاعر؛ فلم ينعما بالحياة السعيدة بعد الزواج، كما توقع فولك وسفانهيلد، ولكنهما عاشا فى سعادة وتعاسة وخرجا سالمين مع بعضهما. ويحذر جالستاد "إن الحب يختار ليس زوجة / ولكن امرأة / وإذا لم تكن زوجة تناسبك؟" (١٨٨). غير أن إبسن لم يشعر بخيبة الأمل هذه وعندما كتب أن **كوميديا الحب** هى التعبير الكامل للرغبة فى الحرية التى منحها الزواج له، كان بلا شك يشير إلى تأثير عدم ثقة سوزانا فى التفكير التقليدى، وكراهيتها للأكاذيب والنفاق، باختصار، حريتها فى التفكير. لقد كانت **كوميديا الحب** إجلالا لروح زوجة المؤلف المتحررة والقوية، وكان هذا بلا شك أحد الأسباب التى جعلت سوزانا تستحسن المسرحية.

الفصل الرابع

الحب والمملكة

أوه ، أيتها الحياة - ! ليس هناك فرصة ثانية للعب معك.

أوه، يا له من شىء مروع - ! هنا ترقد امبراطوريتى !

بيرجينت ٥ : ٥ (١٧٨)

تأنيث التاريخ : المدّعون

- بعد مرور عام من الاستقبال العدائى **لكوميديا الحب**، تذوق إبسن أول نجاح شعبى وناقد له مع مسرحية **المدعون**. وكونها آخر أعمال إبسن القائمة على التاريخ والبطولات النرويجية، تعالج **المدعون** الحروب الأهلية فى القرن الثالث عشر. وفى نسخة المعارضة النفسية التقليدية التى شخصها شيلر Schiller على أنها **السذاجة** ضد **العاطفة** تخيل إبسن فى هاكون هاكونصن Haakonsson طفلاً محظوظًا واثقًا من نفسه والذى هو نفسه يعلم أنه مولود للعظمة وفى Earle skule شخص معذب يشك فى نفسه. ويصاحب التعارض النفسى صراع بين تصورين للحكم؛ سياسة سكول Skule فى التقسيم والغزو، والذى يهدف إلى الإبقاء على مكانة الملك العالية، يعارض مهمة هاكون فى تشكيل مملكات النرويج المتحاربة فى أمة واحدة.

- ومنذ ظهورها؛ قرأت **المدعون** على أنها نزاع نفسى وأيديولوجى بين خصمين. ومع ذلك، ومع هاكون / سكول المضادة، يخلق إبسن صراعًا متوازيا والذى فيه ينتمى الرجلان إلى نفس الجانب. وعلى الرغم من اختلافهما كبشر وكحاكمين، فإن كلا من هاكون وسكول يرفضان الحياة الشخصية من أجل الدولة، رافضين كل شئ ما عدا تنافسهما على العرش. وكانت النساء اللاتى استخدماهن وأساءا معاملتهن هن اللاتى عارضن عداواتهما الدموية، واللاتى كن ذات مرة ضحايا لصراع السلطة ووكلاء انتقالها من محاربين إلى صانعى سلام.

- ويبدأ إبسن مسرحيته التاريخية مع تعذيب امرأة بالنار. وتنتظر زمرة هاكون وسكول المتنافسة فى فناء الكنيسة، بينما الملكة انجا Inga أم هاكون ، تمر باختبار الحديد اللامع حتى تسكت تهمة أعداء ابنها بأنه غير شرعى. وبينما يغنى الكورس جلوريا تفتح أبواب الكنيسة وتعرض انجا يديها غير المحترفة على الحشد، وتنطق كلماتها الوحيدة فى المشهد "لقد حكم الإله. انظروا إلى هاتين اليدين، بهما تحملت الحديد الساخن الأبيض" (٢ : ٢٢٢). ومع أنها كانت أيقونة حية، فإن هاكون يحتضن هذه "المباركة جدًا من بين النساء" (٢٢٢) والتى وساطتها أكدت مستقبله السياسى ثم يطردها، متوقعا فى بهجة انتخابه ملكا.

- ويقدم المشهد الثانى عالمًا مناهضًا للأنثى إلى عالم الذكورة فى السياسة والعنف. وكونهم يحتفون فى الظلام، فإن رانجهيلد ومارجريت وسيجريد - زوجة سكول وابنته وشقيقتها - يراقبون من النافذة الحشد الهائج من الرجال.

ويضع العالم الداخلى المهمش اطارا ومقياسًا للعالم الخارجى حيث إن النساء لهن حرية التعبير عن حزنهن على سفك الدماء فى الماضى وعن خوفهن من المزيد الآتى. وتصف مارجريت ورانهيلد كيف أن الكراهية تحول وجوه هاكون وسكول إلى وجوه أصدقاء. وسيجريد التى أصبحت كاساندرا فى يوم زفافها عندما ذبح زوجها وبدا الحديد والدم وكأنهما يغلقان العالم الذى حولنا عن أعيننا"، تتنبأ بأن سكول "سوف يفقد روحه" إذا ما حصل على سلطة ملكية (٢٥٨). وكونها منقسمة بين إخلاصها لأبيها وحبها لهاكون، تعلن مارجريت عن انتصار هاكون، وتغادر أمها المرتعشة تبكى خيبة أمل زوجها أقل مما تبكيه عن المعاناة العامة التى تعلم أنها ستأتى لاحقا.

- ويؤكد الملك الشاب مخاوف النساء وهو يبدأ حكمه من خلال جعل نفسه نموذجًا للمناعة الذكورية ضد العاطفة: "إن كل شىء يعتبره الملك غالبا لا بد أن يزال" (٢٣٣). ويأمر أمه بالرحيل سريعًا، وبطريقة مشابهة ، يجهز لزواج ملائم سياسيًا من مارجريت، والتى تعلق فى حزن بأن "الأمر سيستغرق وقتًا طويلاً قبل أن تحتاج لأن تطردنى" (٢٣٦).

- إن أزمة ملكية هاكون المشتهاة - تمرد سكول - تقود الملك لأن يكتشف حماقته. ويتحرك مشهد التعرف فى الفصل الثالث من تصوير لحنى للحب

الزواجى إلى عرض مسرحى لمنافسة شديدة بين رجلين قويين، إلى عرض مسرحى ثان لحب الزواج وأخيرا إلى تأكيد لأولوية الحب والروابط الإنسانية فى شئون الرجال. ويبدأ المشهد بإحدى الفقرات الرقيقة جدًا فى أعمال إبسن "أغنية المهد"، والتى تغنيها مارجريت بمفردها مع رضيعها".

الآن يمتزج السطح والعارضة الخشبية مع

السماء المليئة بالنجوم فوقنا

وينهض طفلى هاكون

على أجنحة الحب الخالية من الأحلام ...

ومضيف الإله الملائكى يراقب

الطفل طوال الليل

فليبارك الإله، يا صغيرى هاكون،

وأمك تراقبك أيضًا (٢٧٨)

– وعند وصول سكول فإن الأم الشابة تعرض طفلها بفخر على أبيها وتدعو : "فليجمع السلام أخيرًا عائلتنا!" (٢٧٩). غير أن سكول يتطلع إلى استمرار خط

هاكون الملكى ويحلم بسرقة حفيده. وفى المواجهة التى تلت، يطالب سكول هاكون بنصف المملكة. وكونه متأكدا من غرضه الملكى، يعلن هاكون عن الهدف الحقيقى لحاكم النرويج فى عبارة مشهورة الآن فى النرويج كخطاب مؤسسى : "رجال تروندلاج حاربوا رجالا من فيكين. ورجال من أجديسه حاربوا رجالا من هوردالاند ... والآن لابد أن يتحد الجميع... هذه هى المهمة التى ألقاها الإله على عاتقى" (٢٨٣). وكونه رجل عصره كثيرا، فإن سكول غير المتفاهم يغادر فى غضب لكى يعلن نفسه ملكًا.

- ومستجيبًا للمصيبة بعقليته الأحادية العنيدة المعتادة، ينادى هاكون على زوجته، ويطلعها على الأخبار "ملكان فى الأرض!" (٢٨٦) - ويطلب منها النصيحة فى كيفية قتل سكول. وتناشد مارجريت زوجها **"وهى تغوص فى حزن شديد وتركع أمامه** : هل نسيت أنه أبى؟" (٢٨٧). ومعترفا بأنه فعلا قد نسى، يرفع الملك زوجته إلى أعلى ويحاول تهدئتها بكلمات تظهر أنه يسيىء فهم بؤسها : "تشجعى ولا تبكى ؛ فليس اللوم عليك فى هذا الشأن". والهدف الحقيقى من شفقته هو نفسه : "يا إلهى ، يا إلهى، لماذا تلحق بى هذه الضربة الشديدة، أنا الذى لم يفعل أى شئ ضدك!" (٢٨٧).

- إن هذه الاستغاثة - ذروة قسوة فؤاد هاكون على زوجته - يتبعها اعترافه بالخطأ. وشئ ما أكثر أهمية من العرش هو الذى يوقف انشغاله بالتهديد من فقدانه. ووكيل التغيير هو أمه، غير قادرة على الرغم من أمر ابنها، على البقاء

بعيدًا. "أمى ! تجلس مثل كلب على عتبة باب ابنها ! وكنت أسأل لماذا ابتلانى الإله!" (٢٨٧). ويصهر حب انجا قلب الملك ويعترف : "مارجريت - الأم - لقد ارتكبت خطايا جسيمة. لقد أغلقت قلبى ضد كلاكما - وأنتما الكريمان جدًا فى حبكما". وجاذب أمه وزوجته نحوه، فإن المحارب الذى كان ذات مرة لا يشعر بأى شىء ما عدا مهمته القومية يوضح ما يئس منه قبل دقائق : "حتى لو هناك ملكان فى النرويج، فهناك ملك واحد فقط فى السماء - وأجرؤ على القول بأن لديه القدرة على الاهتمام بالأمور" (٢٨٨).

- ويغير تحول هاكون فكرته عن الملكية ويهجر التصنيفات الجنسية عن الشعور الأنثوى والعمل / الذكورى والذى كان يحكم سلوكه. ولكى يوقف سفك الدماء فإنه يناشد سكول قبول ما هو نفسه قد رفضه فى وقت سابق فى خوف تقاسم المملكة بينهما. وعندما يرفض سكول، يجد هاكون نفسه مضطرا لأن يضع ثمنًا على رأسه، ولكن على انفراد، يأمر تابعًا له بأن يقنع الإيرل بالهروب.

- وحيث إن لين هاكون يأتى من التأثر بحب النساء، فإن قرار سكول الجديد ينتج عن برهان قوته الذكورية على تدمير أعدائه، فى شخص الابن. "ولكن لديك ابنة، يا سيدى - إبنة جميلة ومهذبة" (٣٠٠)، يذكِّر جانكير عندما ينحسر سكول على افتقاره إلى أولاد. "لو كانت ابنتى ولدا ما كنت سألتك أى موهبة أحتاج إليها لكى أكون ملكًا". هكذا يجيب سكول. وتتجز رغبة الإيرل عندما تصل انجيجورج عشيقته التى نسيها طويلا، لتقدم له الابن الذى أخفت وجوده. ولأنه قد تربى فى

كنف الرهبان، فإن بيتر عابد الأب والتابع الذى لا يساورها الشك، هو الليفتانت المناسب لرجل ليس متأكدًا من قدراته الخاصة: "أبى، أبى العظيم الرائع ... دع قضيتك تصبح قضيتى، ومهما تكن قضيتك، فإننى سأعرف أننى أحارب من أجل الحق" (٣٠٦ - ٧). ولأنه رغب فى أن يظهر كقائد خيالى لابنه، يقدم سكول حلم هاكون لتوحيد النرويج كحلم من عنده هو، ومع بيتر كإلهام فإن قلقه يحول نفسه إلى ذاته المتغيرة، التعصب. وكونه مدعوما من القوة المستعارة للذرية الذكورية، ينهض لكى يتحدى التماس هاكون فى تقسيم المملكة فى انفجار من الكراهية الهستيرية:

هاكون:

فكر فى ملكتى ، ابنتك !

سكول:

لدى ابن ! لدى ابن ! أفكر فقط فيه.

هاكون:

وأنا أيضا لدى ابن، وإذا ما سقطت فسوف تؤول المملكة له !

سكول:

اقتل طفل هاكون حيثما تجده ! اقتله على العرش؛ اقتله أمام مذبح الكنيسة؛ اقتله وهو بين ذراعى أمه ! (٣١١)؟

- إن هياج سكول يخفى عدم ملاءمة لا يستطيع أن يعوضها إخلاص بيتر الذكورى. ويكشف إبسن بشكل واضح عدم مقدرة سكول على الحب وعدم قدرته على القيادة فى العجز الجنسى والجبن الجسدى لرجل الدين الخيالى جدا الأسقف نيكولاس. وبعد أن نال منه الطموح والحسد فقد قضى حياته فى تدبير المؤامرات من أجل استمرار الحرب بين الرجال العظماء الذين يكرههم. وهو الذى ينعش الحرب الأهلية من خلال أوامره السرية لإنجبيجورج من أجل إنجاب ابن سكول. وبعد حث سكول على العنف، فإن بيتر هو أداة رجل الكنيسة العجوز، والذى يتضمن اعترافه وهو على فراش الموت، تحليله الجنسى النفسى عن جرائمه : "لقد كرهت لأننى لم أستطع الحب ... والآن وأنا فى عمر الثمانين ما زالت لدى هذه الرغبة فى قتل الرجال واحتضان النساء - ولكن كان نفس الشىء بالنسبة لى مع النساء كما فى المعركة، مجرد اشتياق ورغبة، عاجز منذ الولادة" (٢٧٤).

- وفى الصراع الدموى الذى تلى رفضه للسلام، فإن تخبطات سكول الحربية تحول الناس فى المدينة ضده. وأمله الأخير هو أن يبرهن على شرعيته من خلال الظهور فى جانب مقام القديس أولاف. وعندما فرح بإعلان بيتر أن المقام ينتظره، يستمع سكول حينئذ وهو مرعوب بينما المتحمس الشاب يصف كيف مزَّق المقام من أعلى مذبح الكنيسة وسحبه من الكنيسة تحت لعنات الرهبان. ولأنه كان مرعوبًا من تدنيس المقدسات، يرى سكول ابنه يتحول إلى سارق كنائس

حقير جدًا، ويتحول إخلاصه إلى خطيئة مميتة. فيهجر نضاله الذى لا طائل منه ويهرب، وهو يشعر باليأس على روح ابنه.

- ويواجه سكول حياته المتخبطة فى دير اليجستير، حيث سيجريد رئيسة الدير، وحيث اتخذته مارجريت وراجنهيلد ملجأ. ومثل هاكون قبله، يطلب سكول المغفرة وهو يمتدح ما قام به : "أيتها النساء المهذبات العاشقات ! أوه، كم الحياة جميلة ! ... زوجتى ، ابنتى ، لقد عثرت على السلم والنور" (٣٣٥). غير أن ظهور بيتر المفاجئ مرة أخرى، والهدية المسمومة، وما زال متبعًا أوامر وصرخات الموت، يذكر بجسامة خطأ سكول. ومطالب بشدة بالأماكن التى يوجد فيها ابن هاكون، يعلن وبدون استيعاب للموقف، تواجه زوجة سكول وابنة سكول بالابن الغالى الذى فضله عليهم. ويصيح رانجهيلد، "هل يمكن أن يكون هذا هو الذى أغدقت عليه حبك؟" وتوبخ مارجريت أباها "كيف استطعت أن تنسانا جميعًا من أجله؟" (٣٣٦). ويملأ سماع بيتر وهو يصرخ لتنفيذ أمره - "اقتله، اقتله وهو بين ذراعى أمه!" - يملأ قلب سكول بالرعب والندم، ولأنه يعلم أنه لو وصل رجاله قبل وصول رجال هاكون لا يمكن منعهم عن قتل طفل مارجريت، يعلن سكول عن قراره بالذهاب إلى الموت على أيدى سكان المدينة، وهكذا فإن الرجل الذى يتبرأ من ابنته يموت من أجل سعادتها، الرجل الذى طالب بموت حفيده يموت من أجل انقاذ حياته، وليس ابن مارجريت هو الذى سوف يموت ولكن ابن سكول الذراع القوية لحملة سكول نحو السلطة سوف يكفر عن عبادة أبيه فى جانب أبيه. وتكتمل المسرحية بسؤال سيجريد البلاغى : "ألم نخيف النساء اللاتى وقفن

لفترة طويلة فى حجرات غامضة وهن مرعوبات ومختفيات فى ركن مظلم، يستمعن إلى طبول الحرب والموت وهو يطأ الأرض كلها؟" (٣٣٩). وبينما تدق الأجراس تدخل النساء الكنيسة لكى يغنين أغنيات شكر على نهاية سفك الدماء ولم يعد مفروضا عليهن مشاهدة "مشهد الصراعات الدموية للرجال نحو السلطة مع رجال آخرين، وتضحياتهن الخفية بالعلاقات الإنسانية والقيم العاطفية فى البحث عن السلطة". وعندما يصل هاكون لبدء حكم يسود فيه السلام والوحدة، يعلن أحد الأتباع : "أخيرا بوسعك أن تبدأ مهمتك الملكية ويداك حرة. وهناك تجد من تحبهم" (٣٤١). وتنزل الستارة "**بينما أغنية النساء تزداد علوا من جوقة الترتيل**" (٣٤١).

- إن مغزى النساء فى **المدعون** يكمن ليس فى "تعطشهن الشديد للحب" (١٦٢)، ولكن فى قوة هذا الحب للتأثير على العالم. ومثل نساء مسرحيات شكسبير التاريخية، واللاتى حسب عبارة جوليت دوسيتير يرمزن "إلى الخلود والإخلاص ضد الأحوال السياسية المتغيرة، فإن النساء فى **المدعون** يشكلن عالمًا أنثويًا مناهضًا من الحب والاستقرار فى مواجهة عالم الذكورة فى العنف والصراع - ولكن إذا كان بوسع نساء شكسبير فقط أن يقللن من مكاسب عالم الذكورة" من خلال خسائرهن (دوسينبير ٢٩٧)، فإن نساء **المدعون** يفرضن قيمهن على المطالبين المتصارعين على السلطة. وكما أوضح كيتانج Kittang فى مقال قيم، **المدعون** يتخللها نظرية رومانسية مسيحية غاشية للتاريخ، حيث التفكير الرائع لهاكون هاكونصن لتحويل ما هو " Rike " إلى ما هو " Folk "

بمعنى تحويل الملكة إلى شعب، يعبر عن الخطة المقدسة من أجل النرويج. وفى نسخة إبسن من القصص الوطنية فإن هاكون يرضى باقتسام النرويج مع سكول من أجل حياة وروابط البشر، وبما أنه أولا الملك وبعد منافسه على السلطة يحتضنان قيم الأم والزوجة والابنة، فإن ما هو شخصى يؤثر فيما هو سياسى، وما هو مؤقت فيما هو غائى. إن نساء مسرحية إبسن التاريخية واللاتى يبدأن كأشياء - جوائز وأدوات سياسية - يظهرن كموضوعات وهكذا لا يعلمن خارج التاريخ، ولكن بدلاً من ذلك يساعدن فى صنع التاريخ.

تزاوج السماء والأرض: إلاهاته وإلاهلتها فى "براند"

- فى خريف ١٨٦٣ ، تقريبا فى نفس الوقت الذى باع فيه **المتظاهرون** للنشر، تلقى إبسن خبرًا سعيدًا : منحته الحكومة أخيرا جائزة منحة الكاتب. وكانت المكافأة الصغيرة برهانًا من بين أهم الجوائز، على أن إبسن سوف يفوز فى نهاية عمله الطويل، لأنها قد سمحت له بأن يؤدى شيئين منفصلين ولكن متصلين يشكلان خطا واحد فى حياته كفنان وهو أن يغادر النرويج ويكتسب خبرة العالم المطل على البحر المتوسط.

- وفى مايو ١٨٦٤، عبر إبسن جبال الألب وانطلق حسب عبارة جوسى Gosse إلى "وميض وعظمة إيطاليا" من "سجنه الجليدى" (A ١٣ : ٨٣ - ٨٤). وكانت شهوره الأولى فى إيطاليا عبارة عن صدمة ثقافية له. وقضى أيامه الأولى وهو ينعم بشمس إيطاليا ويشرب فى آثار روما القديمة. ولكى يهرب من حرارة

الصيف الشديدة، فقد تحرك إلى تلال الألب حيث انضم إلى مستعمرة اسكندنافية وقضى الصيف وهو يستمتع بالفراغ وقد أثرت فيه روعة ثقافة بلاد البحر المتوسط وبهجة الحياة المتعمقة، ومثل الشمس فى الجنوب، كانت تترك بصمتها على كل شئ كتبه بدءًا من **براند Brand**.

- إن إطار الجدل الدرامى **لبراند** يتطلع إلى مثلث كاتالاين لرجل محصور بين امرأتين متنافستين، جيرد التى هى "فيوريا" المسرحية تظهر فى لحظات هامة لكى تنخس بمهماز بطل الرواية فى مهمته، والمهذبة أجنس Agnes، مثل أوراليا، هى زوجة بطل الرواية، وترتبط بالحياة الشخصية. ولكن فى **براند**، فإنه ليس هناك اعتراض على المرأة المهذبة، ولكن بدلاً من ذلك متابعة لمهمة البطل، وهذا بسبب تكريس براند لندائه بأن أجنس تحبه. وما تشتاق إليه هيورديس فى **الفايكينج فى هيجلاند** مع سيجورد، تفعله أجنس مع براند : زواج حب مكرس لمسعى عظيم. وتدريجيا ومع ذلك تصبح أجنس المعارض الرئيسى لبراند فى النموذج المتعارض ذكر/ أنثى فى **المدعون**. حيث إنه لو كان الكاهن المهاجم للمعتقدات الدينية القديمة هو أكثر شخصيات إبسن بطولة، فإن تكريسه التام لعمله يجعله لا إنسانى. وقد أعطى إبسن بطل روايته مهنة مثل مهنته، والتى حددها بـ "العمل على إثارة الناس فى أمتنا وحثهم على الخروج بأفكار عظيمة" (LS ٥٧). ولكن فى إبداع قائده الأخلاقى الملهم، فقد عرض إبسن من الآن فصاعدا ما سوف يأخذ صفة طريقة العمل - الفحص القاسى لنظرية الحياة أو شكل من السلوك يصل إلى دلالته النهائية. وقد لاحظ إبسن نفسه ما قد أصبح

الآن شائعًا : "**بيرجنت** هى مسرحية ذات أفكار متناقضة **لبراند**" (LS ١٢٤).
وكما اتبعت مسرحية **بيرجنت** مسرحية **براند**، كما قال إبسن "كما لو كانت هى نفسها" (LS ١٠٢)، ولهذا فقد اتبعت **براند المدعون**. ومثل هاكون فإن براند يعتبر نفسه مدعوا بشكل إلهى إلى عمل حياته، ناكرا مشاعره ومضحيا بمشاعر الآخرين، وفى معارضة استبدادية براند، فإن أجنس مثل نساء **المدعون** ترمز إلى العاطفة والتسامح، ولكن بينما فى **المدعون** يتحد العالم الذكورى مع العالم الأنثوى، فإنهما يظلان منفصلين فى **براند**، حيث إنه وعلى العكس ممن سبقه، لن يسمح براند للمشاعر بأن تخفف من أوامره الأخلاقية.

- وتظهر أجنس، التى علامتها هى الشمس، فى الفصل الأول من براند وهى تغنى أسفل جبل تضيئه أشعة الشمس مع خطيبها اينار "أطفال بهجة حقيقيون" (٣ : ٨٧). ويقابلان النبى الوحيد براند، والذى يسخر من عبثهم ويعطى تعهدًا بدفن "إله الجروح وكادحى خدمة الوقت ... (الذى) يمرض / الثلاث آلاف سنة هذه (٨٨)" وكونه مقوض من طاقته بسبب محاضرة براند، فإن أجنس مرهقة جدًا لدرجة لا تستطيع معها الاستمرار فى ألعابها مع إينار؛ وتتنبأ الأفكار الخاطئة بمستقبلها كما تختفى الشمس وتصبح الرياح عجوزة، ولأن جاذبية براند المظلمة قد أغوتها، فهى تقول متأملة "هل شاهدت... تتكلم **بهدوء كما لو أنها فى كنيسة** : وهو يتحدث - كيف كان يبدو وهو يكبر؟" (٩٤). لقد وقعت فى حب الحياة الأخلاقية.

- ومتأملا فى الجبال، يقابل براند انتقامه الذى يشبه تفكيره فى جيرد الساكن الوحيد فى المرتفعات. وكما أن إسهام أجنس الرمزى الأساسى هو الدفء، فإن إسهام جيرد هو البرود. ولأنها تزدرى كنيسة الوادى البسيطة، تدعو جير براند إلى قمة الجبل "وكنيسته الجليدية" تشكيل طبيعى من الجليد والثلج. وعلى الرغم من أن براند يعتبر جيرد مجنونة فإن مقابلتها تؤكد على التصنيفات الرمزية المنقسمة التى تخبر عن تفكيره: "هناك الوادى - والجبل - أيهما على صواب؟"(٩٩).

- وحيث إن جيرد تتطابق مع المرتفعات، فإن أجنس تعتبر صوت الوادى. وعندما يناشد القرويون براند بأن يبقى ككاهن لهم، يرفض نبى العالم. ولكن وهو يغادر، يرى أجنس "تستمع كما لو كانت / موسيقى ما فى الهواء"، وإدراكها - "هذا هو العالم الذى يجب أن تحشدوه!" (١١٣) - يغير مفهوم براند عن عمل حياته. والرجل الذى احتاج إلى "أذنى العالم المفتوحة" (١١١) سوف يبقى فى الوادى البعيد لكى يقوم بالعمل المتواضع لكاهن البلد.

وبالنسبة لبراند، فإن أجنس هو مجرد أداة للرب، وعندما كشفت عن خطته، يطردها خاوية. "خذها" يقول لإتيار (١٢٥). ولكن أجنس، والتى تعلمت أن تتحدث مثل براند، وتلعن أيامها مع إيتار كـ "عبث زائف" (١٢٣)، اتخذت قرارها بشكل مختلف. وفى ثلاثية الأوبرا، والتى تنهى الفصل الثانى، تؤكد على التزامها نحو حياة التضحية ضد تحذيرات القسيس ومعارضه:

براند:

تذكر ك مطالبى شديدة وقاسية.

سوف أحتاج الكل أو لا شئ ...

إيتار:

تخلى عن هذا الجنون : ارفض هذا المدعى المتجهم ومطالبه السوداء! يمس حياتك الخاصة ! ...

أجنسى:

(تنهض وفى بطء تقول :

أختار الليل . من خلال طريق الموت.

من خلفها يسطع فجر اليوم القرمزى. (١٢٦)

- وفى تسليم نفسها لبراند، تتعهد أجنس بالاستبداد الذى تعتبر غير لائقة له. وحيث إنه فى النزول بخطة براند العظيمة إلى حجم مؤقت، فهى قد فضلت بطريقة خفية طريقة التوسط التى تعارض فلسفة براند" الكل أو لاشئ". وفى فصل أجنس الأول من التضامن مع براند - فإن الرحلة إلى فراش رجل يحتضر والذى قتل ابنه لأنه لم يستطع تحمل أن يراه يموت جوعًا - يقدم إبسن مقياسًا تحذيريا من المقارنة؛ يختار براند أن يترك ابنه وابن أجنس يموتان ليس لكى

ينقذه من حياة أسوأ من الموت، ولكن لكى يضحى به إلى مهنة براند، وهو دافع له وزنه ضد الدافع الأول للطيبة.

- وتتنبأ معاملة براند لأمه بما سوف يطلبه من زوجته. وكونها امرأة أخرى فى خط إبسن الطويل من النساء التعيسات واللاتى يضيعن الزواج المناسب، فإن والد أم براند يقنعها بأن تنسى الرجل الذى أحبته وتتزوج رجلاً "غنيًا" (١٢٠). وفى اتحاد يتطلع إلى زواج ألفينج فى **الأشباح**، تتحول الصحبة الجيدة وتصبح استثمارًا سيئًا، والزوجة وهى تجد نفسها بلا حب أو مال، تصبح سيدة أعمال، ثروة كبيرة مكدسة لها بعد وفاة زوجها. ولا يعطى براند لأمه أى عاطفة بالنسبة لمعاناتها، ولكن يعطيها ، بدلا من ذلك، عظة فيما يتعلق بجشعها.

- وتحتج أجنس على قرار براند ألا يذهب إلى أمه وهى تحتضر على فراش الموت : "براند، كم أنت صعب!" (١٢٧). وحتى حبه لها "ما زال جافا" فيه لمسة أذى" (١٣٠) . وكلمة أجنس صعب أو جاف، حسب عبارة تورثام "تبدأ فى الانسجام فى الحوار مثل عبارة تتكرر على نحو موصول" (N ٤٨) بينما يصل الرسل من أم براند. صوت الرحمة، هكذا توبخ أجنس : "إنك تقود صفقة صعبة/ ... هل يمكن لأى إنسان على الأرض أن يقبل بمثل هذه الشروط كشروطك؟" (١٣٦). وتموت أم براند وهى بمفردها.

- وبينما ترقد أم براند على فراش الموت. فإن ابن براند وأجنس البالغ سنتين من العمر آلف Alf يرقد مريضا، وهو شئ ينذر بالشر ويطوره إبسن إلى مشكلة

عمل. وما تخشى منه أجنس وتخفيه استعاريا هو أن براند سوف يدمر طفلهما : "حيثما تطلق السهم / سهم أفكارك - فهو يذهب إليه"! (١٣٧). وبعد أن تركت نفسها تقتنع بتطمينات براند" **تتطلع إليه فى سعادة وتقول** : الشئ الوحيد الذى لا يستطيع الإله أن يطلبه منا!" وبعد أن تركت براند يراقب ابنها النائم، لا تسمع أجنس رده عليها: "يستطيع الرب أن يختبرنى، كما اختبر ابراهيم" (١٣٨). وتضحية براند بطموحه نحو حاجة الإنسان، وهو خيار يتطابق مع أجنس، قد برهن على عرض تافه، "لا تضحية فى هذا الشأن"، فقط تمجيد المعاناة المرغوبة يمكن أن يلبى تصور براند عن الخلاص: "معاناة الموت فى ألم على الصليب - / ليس هذا استشهادًا، ولا تضحية بالمرة/ ولكن الرغبة والإرادة فى الموت على الصليب/ ... هذا هو الاستشهاد"(١٣٣).

ويأخذ براند صفة حبه هذه لابنه كصوت إله إبراهيم : "هناك قوة عظمى هى التى أرسلتها إلينا" (١٥٣). ويسعى وراء قراره لتضمين أجنس فى الجريمة، وعلى الرغم من أنها فى البداية ترفض وهى مرعوبة، إلا أنها توافق بعد ذلك، وتتهرب من مسئوليتها فى حالتها الضعيفة : "إننى زوجتك مرنى وسوف أطيعك" (١٥٤). وفى النهاية وكتابع لبراند، تصدق أجنس على موت طفلها، مؤكدة مرة أخرى على المقولة التى يحتاج سيدها سماعها "لابد أن تسلك الطريق الذى أمرك الإله أن تأخذه" ، عندما يجيب براند "حينئذ هيا نذهب - لأن الوقت قد حان الآن" تسأل أجنس : أى طريق نسلكه "ولكنها تعرف الإجابة وترد "ذلك الطريق" وهى تشير إلى بوابة الحديقة والتى تدل على رغبتها ورد براند وهو يشير إلى باب المنزل -

"لا – هذا الطريق" – يلهم انفجارا عاطفيا له صفة الاتهام والتوسل وهو يرفع آلف إلى أعلى ، تصرخ أجنس: "التضحية التى ترغب فيها بشدة / أجرؤ على الارتفاع عاليا نحو سمائك / خذنى خلال رعب هذا العالم!"(١٥٥).

– ولأن له حياة أخرى بالإضافة إلى حياته الشخصية، فإن والد آلف يستطيع أن يتحمل موته بشكل أفضل من أم آلف. والحزن يملأها، تلقى أجنس نظرة على قبر ابنها بينما براند والعائد حديثا من مهمة رعوية يبتهج فى كفاحه الذكورى : "أوه هناك فى الخارج كنت رجلا / وكان البحر هائجا فوق الصخور/... وقد وقفت مسرورًا عند مقبض دفة المركب وشعرت بنفسى أزداد طولاً وقوة، مثل بطل اسطورة / لأننى كنت الرجل الذى أخذ الأمر" (١٥٨). ويغضب رضاء براند عن ذاته أجنس اللطيفة، والتى تتمرد ضد تفوق براند الذكورى فى خطبة ألقيت بواسطة هيورديس فى **الفايكينج فى هيلجلاند**: "أوه! من السهل الوقوف فى وجه العاصفة/ ومن السهل أن تحيا حياة كلها حركة/ ولكن ماذا عنى أنا تركت هنا بمفردى/ ... ماذا عنى أنا ؟ / ومع أننى أريد الكثير فلا أستطيع / أن أقتل وقتى كما يفعل الرجال".

– ويرد براند على سؤال أجنس بمحاضرة متكررة عن دور المرأة الخادم فى زواج يتطلع إلى نسخ مشابهة نطق بها بيرنيك Bernick فى **أعمدة المجتمع**، وهيلمر فى **بيت الدمية**، ولينجستراند Lyngstrand فى **سيدة من البحر**. وفى جعل براند يروق لما قد أطلق عليه جوته Goethe "الأنثى الخالدة" – فإن فكرة

المرأة كمصدر للتنوير الروحانى للرجل - يخترع إبسن أساسًا لاهوتيا صريحا لأداء قسيسه، نظرية معبوداته ومعبوداتها : "لا بد أن أراه عظيمًا وقويا-، عظيمًا مثل السماء نفسها. / ... أوه ، ولكن بوسعك أن تراه وجهًا لوجه . / وبوسعك أن تنظر إليه كأب حنون، / وتضع رأسك المنهكة بين ذراعيه" (١٥٩). ولأن المرأة هى الشئ الأضعف، فلها الحق فى إله أكثر اعتدالاً، والذى منه تتلقى التعزية والتى تحضرها بعد ذلك إلى رجلها. وعلى الرغم من أن الرجال لابد وأن يكون لهم، بطريقة مناسبة، إله صعب، إلا أن لهم الحق فى آخر لطيف وذلك من خلال زوجاتهم "... بوسعك أن تأتى / من حضنه المقدس وأنت معافى ونشيط / مع بهاء عظمته فى عينيك / بهاء وعظمة بوسعك أن تجلبها لى / كما أعانى أنا هنا". ويلخص براند لزوجته غير الفاهمة : "أتفهمين يا أجنس، لكى تكونى قادرة على المشاركة بهذا الشكل / هو صميم الزواج" (١٥٩).

- ودفاع براند عن معبوداته ومعبوداتها يبرهن على حكم أجنس بأنه، مثلها، يحتاج إلى الدفء والحب، وفى هذا، يسخر من عبادته لإله إبراهيم. متمسكًا بفكرة الجنس الأضعف، فإن الرجل الذى يطالب برفض كل الحلول الوسيطة فى اتباع أوامر الإله القاسى يشطر چيهوفا Jehovah إلى شطرين لكى تكون له بعض صفات الإله الأكثر لطفًا أيضًا. لابد للإنسان من عبادة الحاكم القوى، ولكن فى نفس الوقت، ومن خلال مساعدة المرأة، يمكن إنقاذه من قضائه.

- وينهى إبسن محاضرة براند مع تهجم أخير على دور المرأة كاسترخاء للمحارب : "لابد أن أستمر فى الحرب حتى النصر أو الهزيمة / أستمر فى الحرب فى حرارة النهار / وأقف حارسا فى صقيع الليل - / ومهمتك مساعدتى/ وكئوسك الممتلئة من الحلوى تجدد الحب / وتلف معطف الرقة تحت طوق الصدر المصنوع من الصلب - / وهذه ليست مهمة سهلة، يا عزيزتى" (١٦٠). وإجابة أجنس البسيطة "أى مهمة سوف تكون صعبة جدًا على" - تشكل بيئة مدمرة لهذا الوصف العظيم عن واجباتها الزوجية. وقد تحدث براند فى مهب الرياح. وطلبه بأن تريحه أجنس لأنه يعانى بسبب تضحيته بآلف هو شئ أنانى جدًا ولا طائل منه بالمرة. لأن أجنس، بعيدًا عن النظرية كلها، ترى فقط طفلها المتجمد : "لقد كان يخطو خطوات قصيرة ويمشى مضطربا / ... ويمد ذراعيه لأمه / وبإبتسامة فيها التماس / بدا وكأنه يطلب منى أن أعيد له الحياة!" إن آلام آلف حقيقية بينما نظرية براند تهدئ - "فقط ترقد الجثة تحت الجليد" - هى النظرية غير الإنسانية للاستبداد : "إن ما تطلق عليه بلا شعور "الجثة" / بالنسبة لى ما زال ابنى / ... الإله الذى علمتنى أن أعرف / يحكم مثل طاغية غازى" (١٦١). وعندما تذكرت "الضوء والدفء والشمس" فى الأيام التى سبقت معرفتها ببراند، تلعن أجنس تبعيتها : "إن مملكتك كبيرة جدًا على - / فكل شئ هنا كثير جدًا على - : أنت - نداؤك ، أهدافك وإرادتك العظيمة / فقط كنيستك هى التى تصغر أكثر من اللازم" (١٦١ - ٦٢) .. ولأنه أساء الفهم، يقرر براند أن يشيد معبدًا أكبر.

- وزيارة من عمدة القرية توفر لبراند ثقلاً لاهوتيا ما فى دفاعه عن قراره بترك آلف يموت. ويكشف العمدة عن أن الرجل الذى رفضته أم براند يرافق الغجر ويعاشر الغجرية أم جيرد و"ذريته هكذا توجد / بفضلها والتى منها أتيت أنت" (١٧٧). ويعتبر القسيس غير الموفق وقسيسته التى تنتمى إلى كنسية الثلج بشكل استعارى أخ وأخت. ويستطيع براند الآن التأكيد مرة أخرى على أن جيرد وكيل الإله فى موت آلف ويبرر الموت نفسه ككفارة عن زواج أمه. "وحتى هكذا فإن الرب يوظف ثمار / الذنب لتغذية جذور الصحة والعدالة" (١٧٨).

وهذا النوع من المنطق ، ومع ذلك ، يثبت أنه مرضى فقط كشئ لاهوتى، ولأنه يئس من هدوء الإله فهو يأمر بطريقة خاصة زوجته: "عزيزتى - احضرى لى الضوء!" (١٨٠). وتدخل أجنس بشموع الكريسماس والتى سوف تضئ الحالة المظلمة التى أتت فيما بعد، والتى فيها، تابعة براند تتأرجح بين الاحتجاج والخضوع، أخيرًا أن تعيش حكم سيدها فى "الكل أو لا شئ".

- ومصممًا على جعل أجنسى تتخلى عن حزنها كوثنية، يجعلها براند تغلق شراع النافذة التى تفتح على قبر آلف. ويبرر قسوته فى وصف علاقته مع زوجته والتى تقلد تلك التى يستمتع بها الإله معه، ذلك الطاغية ذو التفكير الواسع وتابعه الضعيف: "أنت زوجتى / وأستطيع أن أطلب أن تتخلى عن حياتك كلية / لهذا النداء. إنه حقى" (١٨٣). وفى مناجاة من ثلاث صفحات تلت ذلك تخاطب أجنس طفلها الميت من خلال شراع النافذة المغلق. وتزداد العاطفة إلى ذروة الخيال فى طلبها بأن يرقد آلف بالنسبة للأطفال الآخرين فى الجنة لكى يحمى

سمعة أبيه. "اخبرهم بأنه هو الذى التقط أوراق الشجرة الجميلة تلك لكى يصنع أكليلك" (١٨٤ - ١٨٥) . ويسترق براند السمع عن احتفال أجنس المنعزل بالكريسماس بينما هى تفهرس مجوهراتها، وتفرس فستان حفلة تتصير آلف والوشاح والثوب الحريرى وقفاز اليدين والجورب وأخيرًا : "تتزين بالدموع المتلألئة / يلونه حزنى / مع خيوط القدر والرعب/ أوه ، مقدس! هذا هو ثوب التتويج/ الذى ارتداه فى تعميده!" (١٨٦). وهذا المقطع الذى اعتبر عاطفيا وحزينا، هو رائع من الناحية السيكولوجية، مثل العابدة التى تتحمل آلامها من خلال تعليم آلف لأن يكون المسيح الصغير الملك.

- ويسمح وصول المرأة الغجرية وطفلها المتجمد لبراند بأن تنجز ما تمنعه منه الشفقة أن يكون قادرًا على فعله بصراحة : "دمر / هذه الآثار الأخيرة لوثنية أجنس (١٨٦). وتحتج أجنس على تدنيس "مقدسات" طفلها الميت، ولكن بعد ذلك تلين وتوافق على تقاسم ملابس آلف. ويقول براند لها كما قال لأمه، "تقاسمى يا أجنس، - تقاسمى" (١٨٩). وعندما أخذ قبعة آلف من فستانها، حيث كانت ترتديها بجانب قلبها، تعرض أجنس على براند آخر تذكار دنيوى : "عن رضا؟ "عن رضاء" (١٩٠ - ١٩١).

- وعندما أعطت أجنس ذكرياتها القديمة عن آلف إلى طفلة غجرية، قريبة جيرد، فإن هذا يشير إلى انتصار جيرد على أجنس، انتصار الاستبداد الدينى على الحب الإنسانى؛ وتبتهج أجنس بذلك قائلة: "لقد فزت بمعركة الإرادة!"

(١٩١). وبعد أن شكرت براند على مساعدته، ترد تابعة براند إليه كلماته : "عليك الآن يقع العبء / عبء هذا "الكل أو لا شئ!" (١٩٢). وينكر براند استحالة أن يحيا تعاليم عقيدته، واعدا أن يأخذ أجنس بعيدًا عن ذكرياتها المؤلمة، ولكن تذكره : "هل تنسى أن تعميد / ندائك يربطك هنا" (١٩٣). وتوجد أجنس لكى تموت : "أشكرك على كل شئ. والآن بوسعى أن أنام" (١٩٣).

– ويتحدث أودين Auden بلا شك نيابة عن عديد من القراء فى القول بأن تأثير المشاهد بين براند وأجنس هو "تحويل براند إلى وحش يتعذب ذاتيًا والذى نشعر بالشفقة عليه ولكن ليس بالعطف لمعاناته"، و"على براند أن يسحب أجنس وراءه" ولكن أجنس أصرت على الذهاب، وتدميرها هو إنجاز تعهدها الأصلى "لقد أخذت الليل. من خلال طريق الموت" (١٢٦). وتقوم التابعة البارعة بالتضحية البارعة ، ملغية نفسها لكى ترضى مبادئ سيدها. وتموت قديسة الإرادة، وابتكارها وأيضا ابتكار براند، علاقاتهما صورة لا تلين من المثل الهرمية التى لخصها ميلتون : "هو للإله فقط، وهى للإله فيه".

– ولا بد لبراند من تبرير موت أجنس كما برر موت آلف، وهكذا فإن اللاشئ يصبح كل شئ فى التناقض النهائى للعقل المتعصب :"روحى، كونى مخلصة للنهاية! / ... إن فقدان الكل قد جلب إليك كل شئ" (١٩٤). ولكن نظرية النكران هذه، مثل مبادئ براند اللاهوتية الأخرى، تبرهن على أنها فارغة وتظهر حل العقدة البطل وهو يآسى، ويشكك فى صحة كنيسته الجديدة الكبيرة ويفتقد

زوجته الميتة:" لو كانت أجنس حية، لكان الأمر يختلف كثيرًا! / وكان بوسعها رؤية أشياء عظيمة، فهى بمفردها / كان بوسعها أن تحررنى من آلام الشك / وأن تزاوج الأرض بالسماء من أجلى / كما تغرس الشجرة نفسها فى أوراقها" (٢٠٢). وتزاوج الأرض والسماء هو الذى منع براند أجنس أن تفعله، رافضا العلاقة العضوية المتمثلة فى نمو الشجرة ، وقد طلب براند منها أن تهجر أشياء العالم وبعد أن تخلى عن بهجة الأرض، يطالب براند بها الآن، ويلوم أجنس على الموت : "أوه، أجنس كيف استطعت أن تخذلينى هكذا!" (٢٠٦).

- ويتلاشى يأس براند بشكل مؤقت على وصول إيتار، **"شاحبة الوجه وهزيلة وترتدى السواد"** (٢١٦)، سخرية شديدة من براند .. وبسبب التحول إلى التقوى الأصولية، فإن الباحث السابق عن المتعة الدنيوية يسأل عن أخبار "تلك الفتاة/ التى أوقعتنى فى شراك الشهوة" (٢١٨). وتتخلص إتيار من تعجب براند المتعالى بأنه على الرغم من أن أجنس قد ماتت، فقد كان لديها إيمانًا راسخًا بربها" آه فقط به. وبعد ذلك تموت!" (٢١٩). وبعد أن سلمت أجنس وبراند إلى الحفرة، فإن إتيار المجنونة هى صورة بارعة من الأدب عن تقوى النفس التامة. "لقد تخلصت من خطيئة أدم / على صخور نهر اليقظة / إننى خالية من العيوب كمذبح الكنيسة / بيضاء ونظيفة من خلال الصلاة" (٢٢٠).

- ويتعلم براند الدرس الخاطئ من كلام بديله. وبسبب إثارته نحو التالية، فهو يحاضر رعاياه من درجات سلم الكنيسة مثل لوثر الذى جن. وبعد أن قذف

بمفاتيح الكنيسة فى البحر، يقود الناس إلى أعلى الجبال، والكنيسة الحقيقية التى "أرضها هى الأرض الخضراء/ والجبل والبحر والزقاق البحرى" (٢٢٥). غير أن كنيسة براند الجديدة لا تستمر سوى يومًا واحدًا. ولأنهم جوعى ومتعبين يطلب الناس من بينهم أن يخبرهم متى يتحقق نصرهم وينالون الاستشهاد : "إن جائزة النصر سوف تكون تاجًا من الأشواك حول رأس كل رجل وامرأة" (٢٣٠). وتقنع سلطات القرية الناس بأن يهاجموا الكاهن، وعلى الرغم من أنهم جبناء ومن أهل فلسطين القديمة، فإن حكم الكاهن الكبير على براند "ولد شرير، أب سئ وزوج سيئ! هل بوسعكم العثور على مسيحى اسوأ من ذلك؟"(٢٣٥) - يبدو صادقًا فى فقدان السياق الأكبر.

- ويتكون المشهد قبل الأخير من **براند** من خاتمة صراع براند / أجنس والتى تجهز تدمير البطل فى الكنيسة الجليدية. ويستدعى الكورس السماوى والشكل الأنثوى من أعلى "طقوس الكورس السرية" وظهور جريتشين Gretchen فى نهاية **فاوست**. ويتحدث الكورس الخفى إلى براند اليائس : "أبدًاو أبدا لن تكون مثله / لأنك مخلوق من لحم ودم" (٢٤١). ويفكر براند فى زوجته وابنه، واللذين استبدلهما بالصراع والحزن" (٢٤٢)، وتستدعى شكوكه فى نفسه شكل أجنس. وفى الضوء الساطع، تؤكد على رسالة الكورس الغنائى : "كل هذه الرؤى البشعة والمزعجة / تسببها ثلاث كلمات فقط" (٢٤٤). وبينما يقود جريتشين فاوست إلى السماء، بعيدًا عن الأرض، فإن أجنس تسحب براند إلى أسفل نحو راحة الجسد والخلاص من الحب البشرى : "براند ! كن طيبًا ! فإن لحمى دافئ/ ذراعاك

قويان - احتضنى مرة أخرى -/ دعنا نبحث عن ضوء الشمس وأرض الصيف". ويرفض براند أغنية أجنس عن الأرض، ويؤكد قراره مرة أخرى بأن يترك آلف يموت، وفى بيعتها المملوءة بالحسرة لبهجة الحياة، تظهر أجنس له وجه القاتل. "واقتلنى أنا أيضا؟ مزقنى / وأنزف من الفخ؟ اجلدنى حتى الموت / مع مصيبة التضحية؟" (٢٤٥). ويكافح براند من أجل أن يتخلص من الروح التى أثارتها شكوكه، وقد تذكر الطائر فى استعارة جيرد الناقدة "لقد طار القسيس على ظهر الصقر" - وهذه هى وقفته العنيدة الأخيرة، مشبهًا أجنس بالصقر وواصفًا صوتها بأنه مثل "روح الحل الوسط" (٢٤٦). وبعد ظهورها للمرة الأخيرة، تدخل ملكة الاستبداد ومعها مسدس. ولأنه الأبرشى الوحيد الباقى لبراند، يرحب جيرو المجنون ببراند عند القمة السوداء الجليدية التى بلا شجر : "لذا فقد أتيت إلى كنيستى مع كل هذا" (٢٤٩).

- ولكن فى النهاية، لا تستطيع إرادة براند التخلص من أجنس، والتى صورها تعود فى اعترافه: "أوه كم أنا مشتاق، أوه، كم أنا أحن إلى / الضوء والشمس والرقة / ... إلى مملكة صيف هذه الحياة!" (٢٤٩). وينهار البطل الحديدى ويمر بتجربة النعمة الإلهية : "إن قشرة الجليد تتفتت الآن - بوسعى البكاء - بوسعى الركوع - بوسعى الصلاة". غير أن براند ليس لديه الوقت لكى يعيش فى شكل رجل آخر، حيث إن طلقة جيرد فى الصقر تفتت كتلة الجليد الضخمة. ولأنه خلط بين الكتل الجليدية الساقطة مع الصقر، فإن جيرد يصفه بأنه يكبر ويكبر ويصبح أكثر بياضًا حتى يصبح "أبيضًا مثل أى يمامة" (٢٥٠). والتلميح إلى الروح

المقدسة يجهز لآخر سطر فى المسرحية، لأنه وهو يسحق يصرخ براند بسؤاله الكبير - "أجبنى يا إلهى، فى فكى الموت : / أليس هناك أى خلاص لإرادة الإنسان؟" - ويرد "صوت" من أعلى : "إنه الإله الرحيم" (٢٥٠)/ وقد استخدم إبسن العبارة اللاتينية، كما فسر، لأنه فى لاتينية الكنيسة الحديثة، تستخدم كلمة caritatis" للتعبير عن الحب السماوى، مع فكرة الرحمة المتضمنة" (LS ٥٨ - ٥٩). وهكذا فإن التعريف الصحيح الذى أعطاه براند لأجنس عن معبودها - "إن ما يطلق عليه العالم حبا لا أحتاجه / ولا أعرفه. إننى أعرف حب الإله : "ليس هذا ضعفًا أو ليونة ولكن قسوة" (١٣٠) - وهذا التعريف يتم تصحيحه نفسه كإله للمرأة "أب أكثر حبا ممن يفرض المهام بصرامة" (١٥٩) يعلن نفسه إله الرجل أيضًا.

- لقد أصر إبسن عدة مرات بأن **براند** لم تكن مسرحية تتعلق بالدين: "لقد كان بوسعى أن أشيد وبسهولة نفس القياس" هكذا كتب إلى براندز، "فيما يتعلق بنحات أو سياسى كما يتعلق الأمر بقسيس" (LS ٨٤). وتكمن توليفة إبسن فى القياس فى نهاية **براند** فى التكامل بين المشاعر الأنثوية والقوة الذكورية المجسدة فى **المدّعون**. وتتطابق معارضة براند لمعبوداته ومعبوداتها مع تقسيم هاكون للعالم إلى ذكورى (مهنى / علوى) وأنثوى (شخصى/ سفلى) وكما أن فكرة الملك المثالية عن ندائه تخضع للمطالبة بالروابط الإنسانية، فإن حكم براند ذو المطالب يخلى الطريق لإله الرحمة عند أجنس "وسهول التُّدرا المتجمدة للقانون" تذوب فى "شمس الصيف" (٢٤٩). ولكن فى المسرحية التاريخية، يمر هاكون بعيد الغطاس

فى وقته وهكذا بوسعه أن يستحوذ على الحب والمملكة، بينما فى التراجيديا لا بد لبراند من فقدان كليهما، وقد دمر فى الكنيسة الجليدية، معبد بلا رعايا فى عالم بلا بشر.

جنس الأغنية والحب الصافى

نظرية بيرجينت الشيطانية عن المرأة

- لقد جعلت **براند** إبسن شهيرًا فى كل أنحاء اسكندنافيا وجلبت له معاشا حكوميًا متواضعًا. وكونه مدعمًا من قبل نقده الناجح ومتحررًا أخيرًا من القلق المالى ، مر إبسن بتحوله الشهير المتعلق بخياطة الملابس، مستبدلاً أثوابه التى كانت تظهر فيها الخياطة بالبدلة فوق البورجوازية التى كان يرتديها حتى نهاية عمر : معطف أسود يبلغ الركبتين، جاكت وبنطلون وقبعة. وكتب بعد ذلك إحدى أسوأ مسرحياته وهى عمل رائع واقعى ينطلق بحرية ومعبر كله مشاهد دائمة التغير يتعلق بمحتال كبير يدين بالكثير لمبدعه المرتد. وكان إبسن يحب أن يطلق على أعماله "سلوكيات طائشة"، "حيل؛ و"حماقات". ولو كان هو براند ذو العقلية الواسعة، فقد كان أيضًا بير الوغد، والذى اكتشف عنه الكثير، كما كتب، "من خلال تحليل نفسى" (LS ١٠٢).

- وقد عرف رولت فيلد بطريقة شاملة بيرجينت فى تأمله بأنه فى تشكيل براند "فإن عقل إبسن لا بد وأن يكون قد تلاعب بإمكانية خلق نظيره، الرجل

الذى لا يملك أى عاطفة متحكمة، ولا نداء، ولا التزام، الانتهازى الخالد، مرآة السطح، الطفل الفاتن الموهوب الذى ينحصر تفكيره فى نفسه والذى فى النهاية يصبح بلا مركز أو ذات" ("مقدمة" بيرچينت). وكما فعل مع براند، يجسد إبسن منافسه بشكل كبير من خلال علاقاته مع النساء، فالمثالى ينكر أمه ويدمر زوجته، والانتهازى يهمل أمه ويهجر المرأة التى أحبها. ولكن بينما يخطأ براند فى جانب المبدأ، وبير، فى جانب عدم الالتزام، فإنه فى أمور الحب، يتوافق استبداد بير مع استبداد براند. ومثل أجنس، فإن صولفيج التى يوحى اسمها بـ "طريق الشمس" و"امرأة الشمس" ترتبط بالدفء والضوء وتمثل الحب الإنسانى المؤقت؛ وليس فى أى مكان يكشف بير وبراند عن أنفسهما بشكل واضح على أنهما وجهان مختلفان لنفس العملة أكثر مما فى نهاية حياتهما المتناقضة عندما يصرخ كل من المستبد والمراوغ طلبا للراحة للمرأة التى رفضا حبها.

- وبينما يتطلع عناد براند نحو أمه إلى احتياجه لأجنس، فإن عدم اكتراث *بير نحو إيسى Aase يتوقع هجرانه لصولفيج* فقد هجر مزرعة العائلة فى أكثر الفصول عملاً. ولكن بالنسبة لإيسى فإن بير لا يمكن مقاومته، والذى يستبدل موقفه نحو ابنها بين الغضب والإعجاب. ولأنها غضبت من بير بسبب الشجار، تصر إيسى على أن يتخلص من تناقضاته، وأعطته محاضرة حول حكاياته الطويلة والتى هى نفسها افتتنت بها. وبعد أن هجرها چون چينت والذى هرب بعد أن بدد أموال العائلة، شكلت الأرملة وابنها ثنائيًا. ويعرف الذكر المحبوب والموهوب كيف يستغل ضعف أمه نحوه، ويصبح موقفه منها واحدًا من التلطف

المغازل : "ايتها الأم الجميلة الصغيرة، كل كلمة تنطقين بها صادقة/ لذا أعطينا ابتسامة جميلة" (٨).

- ويفتن بير إيسى بموهبته كراوى للحكايات غير القابلة للتصديق. وتفتح المسرحية بالعبارة الشهيرة "بير، إنك تكذب!" (٣) بينما تحاول إيسى أن توقف تحليل ابنها لحيوان الرنة الساحر، وبعد ذلك تتطلب سماع القصة. والشعر هو نوع من الكذب واللغة النرويجية كما هو الملاحظ بطريقة شائعة هى لغة تستطيع أن تصنع هذا الهدف بقوة، وكلمة dikt تعنى قصيدة وأكذوبة، وكلمة dikte تعنى التأليف أو الكتابة أو الفبركة أو الحلم أو الاختراع. وفى قصّه لركوبه حيوان الرنة على جبال جيندن Gjendin فإن روايته المطرزة عن حدوتة مشهورة، نرى أن بير هو الفنان الشعبى الذى ينفذ ويغذى التراث الشفهى. إن مقدرة بير على الاحتيال على إيسى هى مقدرة الشاعر، والذى بوسعه أن يجعلنا نعلق عدم إيماننا بالنسبة للوقت الذى يستغرقه لقراءة أو سماع "الأكذوبة". إن غضب إيسى عندما تدرك كلام بير كنسخة من الحدوتة القديمة يدفعها لكى تعطى بلا تفكير تعريفًا لاذعًا عن براعة الشاعر: "نعم أعطى الأكذوبة شكلاً جديدًا / اثنها ، اجعلها جميلة / الهيكل العظمى لا يمكن رؤيته / فهو متأنق فى الفستان الجميل" (٧-٨).

- إن حكايات بير - نسخ جديدة من الأكاذيب القديمة - وضعته فوق أصدقائه المفتقدين للخيال، ومع مثل هذه "الأكذوبة" يهدئ بير أمه فى مشهد

موت إيسى. وبتبادل أدوارهما السابقة يدفع بير الحصان الخيالى ويحكى القصة العجيبة بينما أمه تغلق عينيها وتصبح طفلة منتشية فى فراش ابنها عندما كان فتى. إن الرقة الخافية فى إغاظة بير السابقة تظهر وهو يقنع أمه بأن الضوء الساطع الذى تراه يصدر من قلعة صوريا - موريا ويتحول إلى سماء وثنية من الأفراح الأرضية المملوءة بالفخاخ المسيحية ولأنه غير قادر على مقاومة خياله يبرز بير حارسًا مترددًا للبوابة فى سانت بير ويوبخه بقوله "سوف تنال ما هو لك اليوم" ويلعب دور الإله للوقت الذى يستغرقه حتى تصل أمه إلى السماء، كما يعلق الرئيس الأعلى للقديس **"بصوت عميق"**: "الأم إيسى يمكن أن تدخل حرة!" (٨٩).

- وهدية أم بير له - حبه فى التظاهر - يحمل معانى متعددة. وإلى الدرجة التى معها تتكرر رحلة بير الشاعر / الكاذب الخيالية إلى قلعة صوريا - موريا الواقع، فهى هروب، غير أن فهمنا الإجمالى لاستراتيجية المرواغة هى أنها تخفف من موت أمه، وفى هذا فإن اختراع بير المبدع، الشاعر يشهد على القوة والقيمة التعويضية للخيال الشاعرى، وفى نفس الوقت فهو مثال جيد على تصور الشاعر كيتس **Keats** لعدم أخلاقية الشاعر الأساسية؛ بير المبتهج يضحك بصوت عال على ابتكاره ولا يلاحظ أن إيسى قد ماتت بينما كان يتحدث وحتى فى استئذانه بالانصراف، لم يستطع بير أن يقاوم التظاهر، ويختلس قبلة من جثة أمه: "ها هو الشكر على كل أيامك / على كل ما حصلت عليه من قبلات وضربات -/ ولكن اعطنى بعض الثناء البسيط -/ هناك - كان هذا هو الشكر

على الرحلة" (٨٩). وبعد أن غنى لأمه فى السماء وقد شكر هو بنفسه هذا ، يرحل بير عن حياته المتجولة، ويترك لشخص ما آخر مهمة دفنها.

- وكونه خارجًا عن القانون ومدانًا، يخاطر بير بحياته لكى يرى أمه ويفتدى كل من عمله وركوب المركبة الجليدية، حتى جزئيًا، إهماله السابق. ولا يخفف مثل هذا العمل اللطيف معاملته لصولفيج، حيث إنه يرد على حبها برفض يظل نهائيًا.

- وتدخل صولفيج المسرحية وهى تأخذ بيدها أختها الأصغر منها هيلجا Helga . وربما يدين إبسن بهذه الوسيلة من ترسيخ رقة صولفيج الأمومية إلى محبوبته جوثى، والتى يخبر جريتشين فاوست عن قصتها العاطفية عن الأخت الصغيرة التى كانت هى أما لها. ومثل فاوست مع جريتشين، فإن بير يحب من أول نظرة براءة صولفيج الجميلة؛ جريتشين "تعدت الرابعة عشرة" يأتى من الاعتراف (فاوست ٩١) وصولفيج "مؤكد للتو" وهكذا حوالى الخامسة عشرة، يأتى من الكنيسة، وهو يحمل الكتاب المقدس، كما جرت العادة، فى منديل يد(٢٨). وقول بير "يا للجمال! من شاهد مثل هذا من قبل / العيون على حذائها والمريلة البيضاء فى مثل لون الجليد -! (٢٧). لها صدى مباشر لعبارة فاوست "هذه البنت حقا جميلة!/ ولا شكل مثل شكلها أستطيع تذكره / ... فنظرتها لأسفل عندما تمر / تترك أثرًا عميقًا فى قلبى" (فاوست ٩٠) .. ولكن ومع أن نظرة صولفينج متواضعة، كما لاحظ بير، ومع أنها تتبع والديها إلى داخل المنزل

الريفى، فهى توجد حالا لكى تبحث عنه فى الخارج، "ألست أنت الولد الذى أراد أن يرقص؟" (٢٨). إن البنت الملتزمة لها تفكيرها الخاص.

- إن تودد بير لصولفيج هو شىء مغاير لمشاكل العريس فى إقناع انجار التعيسة بأن تفتح المخزن حيث تختبئ. والولد الخجول الذى يجذب كم أمه - "أمى، إنها لن" ترضى (٢٩) يتناقض مع المذكر بير، الذى يمسك صولفيج من الرسغ ويغنى فى أداء بارع يتكشف خداعه من خلال الالتماس فى نهايته : "سوف آتى إلى فراشك عند منتصف الليل، سوف / ... إنه أنا، أيتها الطفلة! وسوف أسيل دماءك فى كأسى / لأنك تعلمين - أننى ذئب مستتسخ فى الليل -/ وسوف أقضم كل خصرك وظهرك - / **(فجأة يغير من لهجته ويتوسل، كما لو أنه كان فى كرب)** / ارقصى معى يا صولفيج" (٣٥- ٣٦). وترفض صولفيج الخائفة، وبير الذى يشعر بأنه منبوذ من خلال هذا الرفض، يقوم بأداء عرض كما لو كان فى مدرج أمام شاهدين ويستجيب لالتماس العريس للمساعدة بحيلة جرئية وتفتح انچار الباب أمام الرجل الذى كانت تفضله دائمًا ويحملها بير بطريقة الڤايكينج. وعند مشاهدته وهو يتسلق الجبل المنحدر "مثل المعزة"، يصدم العريس المتنهد والذى يفتقد الهدف، من خلال افتقار بير للشهامة : "أمى، كيف يحملها مثل الخنزير!" (٣٨).

- وجريا على العادة، فإن الرجل الذى قد قام "بسرقة العروس" كان يظهر نيات خطيرة ! ويعلق هنرى لوجمان Logeman بأن انچريد كان باستطاعتها

وبطريقة معقولة "أن تأخذ زيارة بير بعواقبها كوعد بالزواج" **(تعليق ٦٥)**. ولكن فى أول مشاهد صباح المسرحية، فإن أول سطر لبير هو "فقط انصرف!" (٣٩). وما كاد يستمتع بها حتى احتقرها وأصبحت انجريد تشمئز منه الآن. ويقارن بير فى قسوة بين انجريد المحطمة وصولفيج الطاهرة "بماذا تغلف كتابك المقدس!/ هل تحملقين فى مريلتك؟" (٤٠). وهذه الوصيفة ذات الشعر الكتانى البريئة والتى ترتدى ملابس محلية يمكن لها أن تلهم الحب فى بير المشوش، والذى وقع فى حب صولفيج التى يصعب الوصول إليها.

- ولكن الوصيفة المتواضعة قد وقعت فى حب النذل الذى شاهدته وهو يصعد الجبل مع امرأة تحت ذراعه، وبينما هى وأسرتها يساعدان إيسى فى البحث عن بير، تستمع صولفيج بانتباه بينما إيسى تلوم ابنها على سرقته للعروس على الحكايات الملفقة التى اخبرته بها. "أحك لى أكثر" هكذا ترجو صولفيج من إيسى. "كل شئ! ... سوف تتعبين من الحديث طويلا/ قبل أن أنتهى من السماع" (٤٥).

- ويتبع بير ليلته مع انجريد بمباراة ثانية من الجنس الخالى من العاطفة. ولأنه يبحث عن المتاعب فهو يقابل ثلاث بنات صيادات : "تعال ونم معنا، واحضنا بقوة! ... كونك قاسيا فهذا سهل. والسهولة هى القسوة ! فعندما لا يوجد أى فتيان فإن الصيد يصبح كافيًا جدًا" (٤٦). وليست واحدة ولكن نساء متعددات جائعات جنسيًا - موضوع معتاد من الفانتازيا الإباحية الذكورية - يبدون نفس

تذكرة الدخول إلى بير، والذى يقفز مثل المعزة إلى منتصف الثلاثية المهتاجة لكى يعرض مواهبه فى القوة التناسلية : "إننى صيد بثلاث رؤوس ورجل بثلاث نساءً"(٤٧) . وتمتدح النساء المنونات، واللاتى يتصرفن كما تفعل إناث الفانتازيا، يمتدحن رجولة بير ونظراته - "إنه يلفظ ويتوهج مثل الصلب الساخن الأبيض. / ومع نظراته البريئة من بركة بلا قاع!" (٤٨) - وينتقل بالغنيمة إلى مكانهن - حيث ينساب الشراب المخمر بحرية، وحيث يستطيع بير أن ينغمس فى نظرته عن نفسه كشخص لا يمكن مقاومة إغرائه، ذكر منتصر جنسيًا.

- وفى **بيرچينت**، وضع شكسبير الواقعية السيكولوجية بجانب الفانتازيا التعبيرية، والبنات الصائدات، اللاتى فتنهن بير فى ضوء الجبال يمثلن تحقيق رغبته فى الجنس السهل. ولكن هذا الموقف الذى استمر لليلة واحدة، مثل الليلة السابقة، يترك فى نفسه فقط أثرًا سيئًا. "القلب مثل حجر، والدم مثل المعزة / العيون ممتلئة بالضحك، والدموع فى الحلق!" (٤٨). ومطيلا التفكير فى الأمسية التالية فى تأثير شراب الفتيات المخمر يقود بير إلى تلخيص انتصاراته المحزنة : "المعاشرة الجنسية للنساء والمجنونات / أكاذيب وأحلام معلونة!" (٤٩). ولكن حلم يقظة جديد يحدد معالم نهاية تحليله النفسى كأنه يطير خلال الرياح والمياه واللتين تتظفانه من "طمى وقذارة" أفعاله الجنسية الطائشة، ويتذكر عندئذ أيام منزل جينت العظيمة. ويسطع الضوء من الصالة العظيمة بينما الأسقف والكابتن يصلصلان الأكواب، ويحطمان المرايا ويشربان نخب بير: "إن فنك ولد من العظمة ./ وستأتى العظمة إليك!"(٥٠).

- إن ذنب بير الجنسى والنبيذ الاجتماعى هما موضوعان لتسلسل الأحلام التالى، والذى فيه يقابل بير المرأة التى ترتدى ملابس خضراء ويرحل معها إلى عالم الأغنية السفلى. ومشهد الصباح مع انجريد، ومشهد الشفق مع البنات الصائدات ومشهد الليل مع المرأة التى ترتدى ملابس خضراء تشكل جميعها سقوطًا جنسيًا وأسلوبيًا رائعًا، من انجريد اللحم والدم إلى البنات الصائدات اللاتى يتمتعن بنصف فانتازيا، إلى المرأة المعبرة المغوية.

- وفى الانتقال من التجربة الواعية إلى غير الواعية، فإن بير كعاشق يصبح له بشكل مطرد هدفًا. **"يصنع كل أنواع الإشارات المحبوبة"** (٥٠)، فهو يطارد المرأة التى ترتدى ملابس خضراء على جانب التل رومانسى التقليد حيث تتلألأ النجوم، وتتنهد الأشجار، وتغنى الطيور، وتوحى ملابس المرأة الخضراء بشخصيتها الصائدة بوجود سلالة من الأقزام الخرافية التى تعيش تحت كتلة خضراء. وعندما تعرف نفسها بأنها "ابنة ملك دوفر" وهكذا أميرة صائدة، فإن المرأة التى ترتدى ملابس خضراء توحى أيضًا بأنها **امرأة فاتنة** من الخيال الشعبى النرويجى، والتى تقوى الذكور المسيحيين غير المتشككين إلى لقاءات غير مقدسة، "فوق الجبال" وتأخذهم أسرى فى عالم الصيد. وتعتبر الصائدات، ممثلات الشر فى الـ **eventyr** النرويجية أى حكايات الجن الشهيرة قاطنات الجبال المشوهات المجسمات واللاتى صفاتهن الشخصية الطمع والفراغ؛ ويربط إبسن بين عدم قدرتهن على رؤية بشاعة عالمهن وبين زخرفة بير المنتظمة للواقع غير المرغوب فيه. ودرس الأميرة الصائدة عن طريقة التفكير - "كل شىء لا بد

أن ينظر إليه بطريقتين. / بإمكانك التفكير بسهولة، إذا استمريت / إلى فناء أبى، بأن منزله الملكى/ لم يكن شيئًا سوى ركام تراب كئيب". - هذه العبارات تضرب على أوتار الخيال فى منزل چينت: "حسنًا، أليس هذا هو نفس الشئ معنا؟" (٥٢). ويشكل الروحان دويتو أبيضا، والكريه يبدو جميلاً/ والعظيم يبدو ضئيلاً والفاسد يبدو طاهرًا" (٥٣). ويجاب على نداء الأميرة على جواد زفافها من خلال "**خنزير ضخم يأتى مهرولاً إلى الداخل مع طرف الحبل للجام وسترة قصيرة للسرج**". وبينما حمل بير انجريد "مثل الخنزيرة" فإن التشبيه يأخذ شكل الحياة المعبرة المباشرة بينما يمتطى بير ظهر الخنزير ويضع المرأة التى ترتدى ملابس خضراء، تجسيدًا لصيد انجريد، أمامه. وحيث كان يمشى من قبل الآن فهو يمتطى، وفى طريقه إلى قاعة ملك دوفر، يبرهن بير على أنه الشخص المناسب للصيد محولاً الخنزير إلى راكب جواد : "بوسعك أن تخبر الرجال العظماء من خلال طريقة ركوبهم" (٥٣). وبطريقة الصيد فى التفكير، تصبح السيارة هى التى تصنع الرجل.

- وحيث إن ركوب بير مع المرأة التى ترتدى ملابس خضراء يحاكى على سبيل السخرية إبعاده لإنجريد، فإن مشهد غناء صيد Walpurgisnacht يحاكى آثار الكارثة. ومثل القرويين الذين يصطادونه بسبب الفرار مع انجريد. فإن الصائدات يحيين بير بتهديدات التدمير لأنه قد أغوى "ابنة ملكهم الجميلة جدًا" (٥٣). ولكن الملك الصائد والذى يشبه هيجستاد العجوز، الذى يحتاج إلى تزويج ابنته، سوف ينقذ بير إذا وافق على نسخة فخمة من "مزرعة هيجستاد وأكثر من ذلك، أيضًا"(٤٠): نصف المملكة بعد الزواج والنصف الآخر بعد وفاة الملك.

- إن عبارة "الأميرة ونصف المملكة" هي مكافأة البطل المحفوظة في الـ enventry ، والتى فى دورتها العادية، يهزم البطل الصائدات اللاتى يقتلن الملك. وبطل الـ enventry هو المتواضع "اسكيليد" Askelad سندريلا ذكورى، ومثلما تفوز سندريلا بالأمير لأنها تملك الفضائل المثالية للأنوثة - الخير والجمال - يفوز اسكيليد بالأميرة لأنه يملك الصفات النشطة للذكورة - الذكاء وحب المغامرة. وينتصر من خلال المبادرة الطواعية والقدرة على صنع الكثير من الأشياء البسيطة. والأميرة المحفوظة "الأميرة ونصف المملكة": لها وجود باهت خارج العبارة، ولكنها ضمنيًا تمثل الأنوثة التامة؛ والأميرة الحاضرة بقوة فى الـ enventry هى الأميرة الصائدة الخيالية من الناحية الجسمانية والشرهة سيئة المزاج والتى تدمر من خلال الإجهاد الذكى للبطل (الأسلوب المفضل هو جعلها تغضب بشدة حتى تنفجر). ويعتبر بير والذى وجه الشبه الوحيد بينه وبين بطل حكايات الجن أنه يقضى وقته "فى ركن المدخنة / بالمنزل، ويحرك المدفأة" (١٠) - يعتبر اسكبليد الزائف والذى قوته، كما تقول إيسى، تكمن كلها فى فمه" (٤٣). والصائدات بدلاً من كونها العقبات التى لابد للبطل من هزيمتها لكى يفوز بالأميرة ونصف المملكة، تصبح أهدافًا يبحث عنها البطل بينما يقع بير فى حب أميرتهن ويعده مليكهن بالمملكة. وعندما تدخل الجبل، تأخذ المرأة التى ترتدى ملابس خضراء شكلاً قبيحًا يتخطى شكل أى أميرة صائدة وهى تصبح الخنزير المشار إليه من خلال ركوبها الملكى.

- وتوافق الراهبة المبتدئة الصائدة فى البداية على "لعن اليوم والأعمال وأمور الضوء" حيث إن بير يريد النصر السهل : "إذا ما استطعت أن أكون ملكًا، فليس هناك شئ فى هذا" (٥٤). ومع الاستمرار فى محاضرة ابنته حول ثقافة الصائدات يشرح الملك لزوج ابنته المعَّين حديثًا صفة الاختلاف الأساسية فى الصيد" فيما بين الرجال، وتحت السماء الساطعة. / يقولون : "أيها الرجل كن صادقًا مع نفسك! / بينما هنا وتحت سطح الجبل، / تقول : "أيتها الصائدة يكفى مع نفسك!"(٥٥). ورافضًا التفكير فى الاختلاف بين تحقيق الذات واكتفاء الذات، يخضع بير لمذهب المبادأة حيث يأكل ويشرب الطعام الذى تقدمه الصائدات اللاتى لهن رؤوس خنزير، وعندئذ يتوجب عليه التخلص من ثوبه المسيحى"، ويأخذ الصفة الجسدية الأساسية للصائدات، وهى الذيل. وذيول الصائدات، كما يفسر لوجمان، تربطها" بعائلة نيك Nick العجوز نفسه" وفكرة ارتداء ذيل تصدم بير فى البداية - "ابتعدى ! أتعتقدين أننى قد فقدت عقلى؟" ويرد عليه والد العروسة بقوله : "ليس بوسعك أن تغازل ابنتى بكلام معسول من وراء ظهرك" (٥)، ويرق قلب بير، الحيوان المتفرغ الكوميدى - "إبق بعيدًا!" (٥٧) - ويعلن الملك بزهو كبير عن الزواج الملكى. غير أن بير بذيله وكليته، ما زال يستحسن النساء البشر أكثر من اللازم لدرجة لا يستطيع معها أن يرى المتعة مع عيون الصائدات ووصفه للمرأة الراقصة المرتدية للملابس الخضراء- "خنزيرة فى جورب" - وأختها المصاحبة لها - "بقرة بجرس تداعب أوتار موسيقى آلة الكمنجة" (٥٨) - يحاكى هذا الوصف على سبيل السخرية صولفيج وهيلجا

الصغيرة، ويجبر الملك على الإصرار على عملية العيون التى سوف تمنح بير رؤية الصائدات الواضحة : "عندئذ سوف تعرف أن عروستك جميلة، ولن يكون هناك أى تشويش على بصرك مرة أخرى / فيما يتعلق بافتتانها بالخنازير أو الأبقار الموسيقية" (٥٩). ويظهر تردد بير - والذى يتوافق مع رفضه لعرض انجريد فيما يتعلق بمزرعة هيجستاد يظهر شيئًا من عدم الترابط : "ولكن **هذا** - لكى تعرف لا يمكنك أن تكون حرًا أبدًا" هو "لن أوافق أبدًا" (٦١). والملك الصائد مثل هيجستاد العجوز، يثور ضد هذه الإهانة تكريمًا لابنته الحامل الآن ويسلم بير إلى الأطفال الصائدين. وعندما هوجم من القطيع الشرس، ينادى بير على أمه، وبينما تدق أجراس الكنيسة، فإن الصائدات اللاتى يشبهن مصاص الدماء لا يستطعن تحمل الإشارات الكنسية، يهربن وهن يصرخن.

- وحيث إن رفض بير على المعايير النهائية للصيد يبرهن أنه يملك شيئًا من الإنسانية المتبقية، فيمكن للمرء أن يستنتج أن أحلامه تساهم فى تبرئته. وبالمثل، وكما أنه يشبه الولد الفاسد الدائم، ينادى بير على الشخص والذى يعرف أنه يستطيع دائمًا الاعتماد على مساعدته "النجدة، يا أمى، سوف أموت! (٦٣)". وهكذا يجعل إيسى، إحدى أكثر الوجوه النسائية غير المحتملة فى الأدب والتى تمثل التدخل الأنثوى من أجل حماقة الرجال، وكيلا عن الخلاص.

- وفى المقطع الختامى لمشهد الصيد العظيم، فإن انهيار الجبل يدفع ببير إلى قاع كابوسه الليلى، حيث يقابل "المرح الصاخب الكبير"، صائدة ضخمة وغير

مـرئيـة. وتوقع الصـائدة بيـر فى فخ الوحل والـهواء الفـاسـد! "اذهب وطـريقك، يا بيـر! فـالأرض واسـعـة" (٦٤). وهـذه الصـورة الجـهنمية غيـر المستـوعبـة من الوقـوع فى الفخ والهـزيمة - "الصـائدة العظيـمة تفـوز من خلال كل المراحل السـهلة" (٦٦) - وتملك عند ندائه مـجـمـوعـة من الطيـور ذات الأجنحـة الضـخـمـة، ومخلوقـات صيد خـرافية. ويستـدعى بير صـولفيج لكى تستخدم سـحرها المسيـحى: "كتـاب الصـلاة! ضـعيـة مبـاشـرة فى عينيه!" (٦٧). وتقـع حكاية أخـرى من حكايات الجن بينمـا تدق أجـراس الكنيـسـة والـصـائدة الـكبـيـرة "تنزل إلـى لاشئ" وهـى تتلهف لهـزيمتـه : "لقـد كـان أقـوى من اللازم. وكـانـت هنـاك نسـوة وراءه" (٦٧). وفـى عـقل بيـر البـاطن المملوء بالرغبـات، فـإن قـوة صـولفـيج تنقـذه من أكبـر الصـائدات على الإطلاق.

- وعندمـا استيـقظ مع أثر ماض وحنين إلـى العلاج التقليـدى لسمك الرنجـة. يكتشـف بيـر أن صـولفـيج تختبئ خلف كوخه. وسبب زيارتهـا هو أن تحضـر للمنبوذ سلة طعام. وعندمـا يراهـا بيـر ينغمس فـى تفاخره الجنسـى المعتاد: "هل تعلمين أين كنت الليلة الماضية ؟ / الأميـرة الصـائدة طاردتنى مثل الوطـواط" (٦٨). وترد عليه صـولفيج قـبل أن تبتـعد عنه" إنه شـئ طيب حينئذ أن ندق الأجراس". ولأنه ابتـهج باهتمـامهـا، يعطى بيـر آخـر قطعـة ثمينة مـأسـوف عليهـا فـى منـزل چينت Gynt وهـى زر فـضـى، إلـى هيلجـا لكـى تأخـذه إلى حـبـيـبـتـه: "اطلبى منهـا ألا تنسـانى!"(٦٨).

- وترد صولفيج على اشتياق بيراليها ببساطة شديدة وعدم اهتمام بالعالم، وقد وصلت إلى كوخه فى الغابة فى ظلمه الشتاء وهى تتزحلق على الجليد. والبنت التى كانت فى السابق خجولة وتتشبث بجونلة أمها تستجيب لنداء بير بالإعلان عن حبها. "لقد وصل نداؤك إلى صوت أختى، / فقد أتى مع الريح وفى صمت/ وفى كلمات أمك شعرت أنه يتوهج / وقد كان له صدى فى أحلام اليقظة لدى / والليالى الثقيلة وأيام النهار الفارغة / ظلت تناديني، وتخبرنى "اذهبى حيث يذهب هو" (٧٤-٧٥). ولأنه لم يستطع تصديقها، يرد بير بسلسلة من الأسئلة الغريبة : "فعلت هذا من أجلى؟ ... هل عرفت الحكم المقروء الربيع الماضى؟ ... وهل سمعت بالحكم ؟(٧٥). ولكن ما تحبه صولفيج فى بير هو المتمرد الذى يبهر الناس الخيرين والذين يطاردونه، الرجل الذى وصفته إيسى "لا يشبه أى شخص آخر"(٤٣). "وفوق شبيهه" (٤٥). وفى اختبار بير، تخلت صولفيج عن الناس الذين أحبتهم كثيرًا من أجل بير ("نعم من أجلك أنت فقط./ لا بد أن تكون أنت كل شئ بالنسبة لى، العشيق والصديق")، ("وهل تعتقد أننى تخليت عن كل من أحبهم/ فقط من أجل شئ ما تمتلكه؟)، وانضممت إلى شخص منبوذ وشكلنا روحين متحابين:" لقد سألت عن طريقى هنا على كل دوران فى التسلق / وقد قالوا "لماذا تذهبين هناك؟" فقلت "إنه بيتى" (٧٥). وتفسير صولفيج عن سبب مغادرتها للوادى يجعل منها متمردة يقع منزلها ليس فى السفح هناك ولكن فى الأعلى هنا فوق القانون والعادات : "السفح هناك كان يختنق، مغلق مثل الفخ / وكان هذا ما دفعنى إلى أعلى / ولكن هنا حيث اشجار

التنوب تقطع السـمـاء كـالجـواهـر / يا لـه من سكون وأغنيـة ، وهنا أنا فى البيت"(٧٦).

- ولكن بينمـا أتت صـولفيج لتنضم إلى بيـر فى حيـاته المنبوذة ، فإن تعبيره التلقائى بالفرحة من الحصول عليها يشكل رفضا فى أخذها : "إذا ما استطعت أن تعيشى فى منزل الصياد/ فإن هـذه الأرض سوف تصبح مكانًا مقدسًا" (٧٦). وعند وصـول صـولفيـج كان بيـر يقـوم بتثبيت مسمارٌ على بابه "ضـد الصـائدات والنسـاء والرجال" الذين يأتون مع الظلام. وعندمـا تعرف على صـولفيـج كنوع من الحماية ضـد "الأفكار الخالية من الرحمة" التى اجتاحتـه (٧٤). يلعن بير رغبته الجنسية وينكر رغبـة صـولفيـج : "ليس قريبًا أكثر من الـلازم!/ فقط لكى انظر إليك/ أوه كم أنت طاهـرة وجـمـيلة!/ (٧٦). ويأخـذ بيـر صـولفيـج بين ذراعيـه "هذان الذراعـان يا صـولفيـج / سـوف يحتضنان جسـدك الدافئ الجميل بعيدًا عنى!" وتتصـرف صـولفيـج مـلاك بيـر الحارس كأيقونة منزل ضـد طبيعتـه الشريرة وهـى تقـذف بـالكتـاب المقـدس على المسـرح الصـاخب. وبينـمـا غـادرت صـولفيـج الوادى إلى الجبل جعلها بير المثل الأنثوى فى عالم الوديان، المرأة الطاهـرة، الملاك فى الكوخ.

- وتدخل صولفيج كابينة بير، ولكن بدلاً من أن يدفئها بجسده، يغادر بير لكى يحتطب حتى يدفـأ فكرة التجريد فى نهاية حكايته: "أميرتـى ! أخيرا وجدتها وفـزت بها!/ والآن سيرتفع قصدى فوق أسـاس حقيقى!" (٧٦). وبينما يرفع بيـر

فأسه، تخرج من الظلام عدوة الأميرة الطيبة، المرأة التى ترتدى ملابس خضراء، "مساء الخير يا بير يا رشيق الحركة" (٧٦)، وتنادى على الأميرة الصائدة. إن رؤية بير لماضيه الجنسى هى بهجة المتطهر مع المرأة الساقطة - المرأة التى ترتدى ملابس خضراء - وطفلها غير الشرعى - وبرات القبيح - وشراب الشيطان - زجاجة من البيرة. وتكبر الصائدات بسرعة وذرية الكابوس الليلى هو بالفعل طفل يحبو. "اعطى أبى مشروبًا؛ فهو يعانى من العطش"، هكذا توبخ المرأة التى تشرح لبير القيمة الرمزية لتشوه ابنهم: "إنه مشوه فى رجله كما أنت مشوه فى عقلك" (٧٨). ويلعن بير "أنف الصائدة"- "ابتعدى أيتها الساحرة" ولكن بعد ذلك يسمح بالجنس وهكذا للمرأة القذرة بأن تزوده بعقبة نحو ممارسة الحب مع المرأة الطاهرة التى تنتظر فى الكوخ : "سوف أتلصص من الباب وأتجسس عليكما انتما الاثنين / وإذا ما جلست مع فتاتك بجانب المدفأة -/ وتبدأ فى خلع ملابسك - / وسوف أمرق بينكما وآخذ نصيبى" (٧٩). وبعد أن تحول إلى صائد فيلسوف، يصنع بير المرح الصاخب، وشأن هاملت، يحول عدم رضاه عن ممارسة الحب مع صولفيج إلى موضوع أخلاقى : "سترة قصيرة، يا سيدتى! ليس هناك أى مخرج / مباشرة إليها ولا ليس من أجلك / ... / نوم ؟ يمكن أن يستمر لسنوات" (٨٠). إن الولد اللعوب الذى كان يسخر من التقوى يتذكر ثقل ماضيه الجنسى المذنب : "إنجريد ! والثلاثة الذين كانوا يرقصون على تلك القمة/ هل سيظهرون أيضًا ؟" (٨١) وفى ضمير بير المتطهر، تنتمى الرغبة الجنسية إلى صيد الشيطان: "هل أذهب للداخل بعد هذا ؟ قذر جدًا وفظ ؟ اذهب للداخل مع

كل رائحة الصيد هذه ؟ ويبعد بير صولفيج عن مشهد الحب، وعن :الطين والقذارة" - قذارة البنات الصائدات. واستعارته البذيئة - "إذا كنت تريدين أرضا خضراء، فابعدى بكعبك عنها" (٨٠) تفترض أن صولفيج غير العذراء سوف تكون بلا قيمة. ويرفض بير صولفيج الراغبة فى الجنس والتى كانت حياتها قصيرة بسبب غيابه، والتى ذاقت ليال ثقيلة وأيامًا فارغة، وهى تشتاق إليه (٧٤- ٧٥). وبالنسبة لبير فإن النساء إما صولفيج القديسة والطاهرة وإما الساحرة، المرأة ذات الرداء الأخضر، المثيرة للجنس، العذراء أو المغوية، فقط مريم أو حواء.

- إن رفض بير للجنس مع صولفيج يعكس رفضه أن يصبح رجلاً بالغًا. فمن الأسهل تكوين فكرة عن صولفيج فى مواجهة الجانب الإنسانى الكامل فى هذه الفتاة الجسورة. "انتظر، فسوف أساعدك" هكذا ترجو. "سوف نتشارك تمامًا". فيأمرها "لا. ابقى حيث يطلب منها أن تحبه فى تفكيرها، ومثل الأميرة المسحورة، فلا بد لصولفيج من أن ترقد ساكنة حتى تبدأ فى التحرك من خلال عودة أميرها : "اصبرى، يا حبيبتى، / بعيدة أو قريبة - لا بد أن تنتظرى"(٨١).

إن هروب بير من الحب الجنسى مثل هروب سيجورد فى الفايكينج فى هليجلاند، هو هروب من الذات، ورفض الذهاب "مباشرة" إلى صولفيج يشير إلى حياة شخص غير بالغ تمامًا فى السلوك "غير المباشر" والذى يشكل وجوده فيما بعد صولفيج. فنحن نقابله بعد ذلك بثلاثين عامًا مليونيرًا فى متوسط العمر وعصامى يطلق شعار الصائد على رفقائه فى العمل : "ماذا يجب أن يكون

عليه الرجل؟/ إننى أقول **ذاته** وليس أكثر من ذلك / كل شىء **من أجل ذاته**" (٩٢). وبعد أن ينسب حياة حبه الشبابية بلغة الصائد المبالغ فيها، فإنه يحول سرقة العروس إلى "فخ وضعه كيوبيد" نفسه إلى "كلب مرح ومكشوف" وانجريد / المرأة التى ترتدى ملابس خضراء إلى السيدة التى أشتهيها - / فهى قد ولدت من دماء ملكية" (٩٢ - ٩٣).

- إن غرور ذكورة بير شيخ الصحراء يتقلص من خلال الفتاة الراقصة انيترا **Anitra** ، موضوع حبه فى سنوات عمره المتوسطة. وعلى أمل الاستفادة من الموقف، تحول بير بشكل طبيعى إلى نبى، ولكن من النوع غير الزاهد، ومثل البطل عاشق الفتيات الصائدات فهو إله لنساء وثنيات عديدات. ومستريحا على أريكة وأمامه مجموعة من الفتيات الراقصات، يغير ذوقه لكى يتناسب مع المرأة الجاهزة. ويشكل جمال وصيفة بير، والتى قدماها ليست نظيفة ونفس الشئ مع الذراعين (خاصة تلك الذراع التى تستخدمها لأغراض التواليت) - يشكل جزءًا بسيطًا من جمالها" (١١٩). وعندما تشرح أنيترا بأنها بلا روح، يقيس بير حالة عقلها ويقرر أن الروح البسيطة تفى بالغرض. ومع ذلك تفضل أنيترا الحجر الكريم الموجود على عمامة بير، وهو خيار يبهجه جدًا لدرجة أنه يقتبس أكثر التعريفات روحانية عن المرأة فى الأدب الغربى : "انيترا ! أيتها الطفلة ! ابنة حواء !/ مثل المغناطيس الذى يجذبنى - لأننى رجل / ومثلما قال ذلك الكاتب الشهير:/ "Das Ewig - weibliche zieht unsan" (١٢٠). وفى اقتباسات بير الخاطئة وأكثرها شهرة، تم التضحية بعبارة جوته Goethe "الأنثى الخالدة

تدفعنا لأعلى" وأصبحت تقرأ "الأنثى الخالدة تغرينا بالسير فى السلوك الضال". وبالنسبة لبير فإنه يمكن الاعتماد على بنات حواء لكى يكن بلهاء وفارغات مثل الأطفال وجاذبات جنسيًا.

- إن جلاتيا / انيترا والتى تلعب باتقان دور التلميذة الممنونة والمعجبة المخلصة - "سيدى، من شفتيك ينساب اللهو / مثل أحواض العسل" (١٢٣) - تتلقى درسًا عن علاقة الأنثى بالذكر من سيدها: "لابد أن تكونى لى ولى فقط./ وسوف أكون هنا دائمًا كى أحرسك / فإن مفاتنك تشبه حجرا كريمًا مرصعًا بالجواهر" (١٢٥). ومع ذلك فإن حماية الذكر ليست دائمة، فنجد بير يخبر انيترا بما قد طبقه بالفعل مع صولفيج : "إذا كان لابد أن نفترق، فمعنى هذا انتهاء الحياة / ملحوظة : هذا بالنسبة لك!" (١٢٥ - ٢٦). وفى نسخة ساخرة من محاضرة براند لأنيس Agnes عن الأنوثة الخالدة، يشرح بير القوى لأنيترا وظيفتها المزدوجة كوعاء للغيرة والبعد عن اهتماماته : "أريد كل بوصة ونسيج منك / منزوعة الإرادة والمقاومة الماضية ومملوءة بى أنا./ عشك من شعر منتصف الليل، جلدك/ كل شئ جميل يستطيع المرء تسميته / سوف، مثل حدائق بابيلون، يعيد لى سلطانى" (١٢٦). ومتوقعًا تورفالد هيلمر فى **بيت الدمية**، يختتم بير بتعليق إلى من هو أدنى منه طبيعيًا حول قيمة الغباء فى النساء: "ولذا فمن دواعى الحظ، على أية حال/ أن أبقيت على رأسك فارغة / إن من يدخلون المتعة على الروح / يُبتلعون فى الوعى الذاتى" (١٢٦).

- وتتحول افتراضات بير فيما يتعلق بالنساء وتصبح سطحية - بدرجة خطيرة. "أيها الصغير" هكذا ينتقد بير مساعده الكاهن "أنت مثل الفتيات الآخريات، تخمن / فقط سطحيات الرجال العظماء" (١٢٣). غير أن أنيترا قد قدرت النبى من البداية، ومع أنها تفتقر إلى الروح إلا أنها تمتلك العقل. وعلى العكس ممن سبقوها فى الأبعاد، فإن اهتمام انيترا ببير هو مؤقت تمامًا وتجارى بشدة. متوقعة النغمة وأسلوب ماى ويست West، فهى تتملق : "إنك تعرق، أيها النبى؛ وأخشى أن تذوب/ اقذف إلى بتلك الحقيبة الثقيلة التى حول حزامك"(١٢٩). واقتصار بير الحريص لعابديه على النساء - "إن الرجال، أيها الطفل، هم دفعة مخادعة" (١١٨) - ويبرهن هذا الاقتصار على حماية غير كافية حيث إن الخبيرة فى السلب تضربه بالسوط بقوة، وتفر بالغنيمة مبرهنة على أن العبد يجيد السخرية مثلما يجيدها السيد :

"انتيرا تطيع النبى ! إلى اللقاء!" (١٣٠).

- وفى التقييم الذى يلى، يدفع بير بفلسفة المرح الصاخب - "إن جوهر الفن هو أن يتلمس طريقه فى الضباب" - ويلوم مشاكله فيما يتعلق بالطبيعة الأنثوية : "والنساء - تبالهن. إنهن قدر حقير" (١٣٣). ولكن لم ينس بير تمامًا المرأة التى تركها خلفه، وكما لو أن الأمر ردٌ على حكمه على بنات حواء، يظهر المشهد، يكتب إبسن إلى جريج Grieg، "مثل الحلم البعيد" (LS ١٤٦)، عن صولفيج، وهى تغزل فى أشعة الشمس وتغنى القصيدة المعروفة الآن باسم "أغنية صولفيج" : "قد يمر

الشتاء، ويختفى الربيع، / والصيف التالى أيضًا والعام كله،/ ولكن يوما ما سوف تأتين، أعلم ذلك؛ / وعندئذ وكما وعدت، سوف أكون فى انتظارك" (١٣٣). إن رؤية بير للمخلصة صولفيج تستدعى فى النهاية نموذجها الأصلى المنتظر الذى ينسج طوال الوقت، بينلوب Penelope المتكبرة والحزينة، والتى تشتاق إلى زوجها، وتخدع منافسيه وتعيش بقية عمرها وحيدة وتعيسة. وصولفيج التى تنتمى إلى رؤية بير لم تفتقد حتى الرجل الذى أحبته صولفيج الأولى. ولا يهم بالنسبة لصولفيج هذه سواء كان بير غائبًا أو حاضرًا، وليس حتى إذا كان حيا أو ميتًا. والبنت فى المشهد الأول وحتى الثالث والتى هى ممزقة بين عائلتها وحبيبها والتى ترتدى فى يوم ما جميل جونلتها لكى تلحق به، قد اختفت. وكانت صولفيج الأولى إنسانًا ، غير أن صولفيج فى "أغنية صولفيج" هى رمز خالص. وفى النظرية الشيطانية لبير عن المرأة، فإن التفكير فى "الأنثى الخالدة التى تقودنا إلى سلوك ضال" يؤدى بالطبع إلى أفكار عن "الأنثى الخالدة التى تقودنا لأعلى"، ترياق بير لأنيترا.

- وبينما يقترب بير من نهاية حياته، تقوده صولفيج نحو عيد غطاس قصير. وفى المنفى (حيث تنبأت إيسى بأنه سوف ينتهى) يتذكر بشكل واسع كتاب صولفيج المقدس بينما يُتوِّجه المجانين "امبراطور الذات". وفى المنظر الطبيعى الفكرى للمشهد الخامس "عودة بير للوطن"، يعد الرجل العجوز للأوكازيون الاستعارى "حلم واحد بالكتاب ذو المشابك الفضية" (١٧٣). وفى "مشهد البصل" الاحتفالى، مع كوخ صولفيج فى الخلفية، يلتقط بير بصلات برية ويتأمل حياته.

وببطء وهو يقشر بصلة يصل إلى عمله الذى ليس له جوهر: "أليس ينبغى أن يتخلى عن جوهره حالا ؟/ سيلعن إذا فعل ذلك / وبالنسبة للحشو الداخلى جدًا/ فهو ليس شيئًا سوى طبقات" (١٧٧). وعند سماعه صولفيج وهى تغنى من داخل الكوخ، فإن بير **الهادئ والشاحب الوجه جدًا**" يواجه أخطاءه : "أوه أيتها الحياة ليس هناك أية فرصة ثانية أستفيد منها!/ أوه أيها الرعب ها هنا تقع إمبراطوريتى!" ولأنه رفض صولفيج، فإن بير لم يطور ما أحبته صولفيج فيه، الذات الفردية التى فرقته، لب الموضوع الذى صنع منه "بير". ولأن إدراكه لحقيقة الأمر قد أصابه بالرعب، يركض بير العجوز أسفل نفس طريق الغابة الذى سلكه بير الشاب منذ أمد طويل.

ويتوقف بير عن الركض على المستنقع الضبابى، حيث يتأمل إمبراطورية حياته الكاذبة. وفى المنظر الطبيعى المحترق والمشوش، يسمع الرجل العجوز المعذب أمه المتوفاة وهى تنادى : "بير، أين القلعة؟/ لقد سرت فى الطريق الخاطئ" (١٨١). وكونها تذكره بعدم اكتراثه وفشله، فإن صوت إيسى، مثل صوت صولفيج يجعل بير يركض بشدة بعيدًا عن نفسه. غير أنه يوقف عن طريق "صانع الأزرار"، والذى يسيطر على عملاق يقذف بكبشه ويرسم نهاية أخلاقية لدرس البصل عند بير : إن فشل بير لكى يكون نفسه يجعله ينصهر : "الآن خطط لك بأن تكون مثل الزر اللامع/ وعلى صدر العالم، ولكن عقدتك تفككت، / ولذا سوف تضطر للدخول فى صورة تافهة/ وتختلط مع الجماهير، كما يقول الناس"(١٨٥). وقد بدد بير مواهبه وخياله، واختلافه "إن ذاتك هى بالضبط ما لم تكن أبدًا" (١٨٦).

- وبعد أن حصل على تبرئة مؤقتة لكى يبرهن أنه كان هو نفسه طوال حياته، يركض بير الآن بقوة كما يستطيع ويتقابل مع شخص مؤهل تمامًا ليصدر أحكامًا، الملك الصائد. ويتلقى الملك طلب بير بصدمة، حيث إن بير كان صائدًا جيدًا لدرجة أنه أصبح نموذجًا فى Ronde. وكونه مضطر للتخلى عن زعمه بتحقيق ذاته، ينال بير تبرئة أخرى، هذه المرة ليظهر أنه كان شريرًا بدرجة تكفى للذهاب إلى الجحيم. ومرة أخرى يقابل الشخص المؤهل جيدًا لكى يصدر أحكامه على شخص الإنسان الهزيل، شيطان إبسن المشغول، والذى لم يؤثر فيه اعترافه بتجارة العبيد وشحن الأوثان : "أتمنى أن تخبرنى عن من الذى سوف يبدد الوقود غالى الثمن / وفى أوقات مثل هذه، على مثل هذا الهراء؟" (٢٠١). ويهزم بير الشيطان مؤقتا بإرساله إلى رأس الرجاء الصالح، ولكنه يعلم أن حسابه قريب.

- ومع أنه كان يائسًا، يتمسك بير بإنقاذ نفسه من خلال شهادة الشخص الذى أخطأ فى حقه كثيرًا. وبينما يركض نحو الكوخ، يلقى بير بنفسه إلى أسفل أمام صولفيج وهو يصرخ "اصدرى حكمك على رأس المخطئ! ... واصرخى كم كنت أنا ضالاً!" . ولكن هذه المرأة التى ليس لها مطالب وهى ضريرة الآن، تتلمس طريقها إلى بير لكى تحتضنه معبرة عن امتنانها العميق للرجل الذى هجرها : "لقد جعلت حياتى كلها أغنية جميلة. فليباركك الله الآن لأنك أتيت أخيرًا!"

(٢٠٧-٢٠٨). وحيث إن هذه التبرئة تحرم بير من تأكيد الخطيئة التى يحتاج إليها لإنقاذه من المغرفة ويتمسك بالجدل الذى كان هو نفسه طوال حياته: "اخبرينى أين كان بير چينت كل هذه السنوات؟ ... ومع قدره الذى فوقه، مثلما / بالضبط فى المرأة الأولى خرج من تفكير الإله!" (٢٠٨). ولكنه يرفض فى رعب إجاباتها - "فى إيمانى، فى أملى، وفى حبى" - لأن هذا يؤكد على جبنه الجنسى: "ماذا تقولين - ؟ لا تتلاعبى بالكلمات!، بالنسبة للولد الذى فى داخلى فأنت الأم. وتتحدى صولفيج الآن حبها ليس فقط كحب أموى شديد، ولكن كحب الأم والوسيط؛ "أنا نعم ولكن من أبيه؟ إنه هو الذى يلبى دعوات الأم". ويسقط ضوء على بير، والذى يصرخ: "أمى، زوجتى ! أيتها المرأة البريئة - خبئينى فى الداخل!" (٢٠٩). ومتعلقا بصولفيج يدفن بير وجهه فى طرف ثوبها بينما تشرق الشمس وتغنى زوجته/ أمه أغنية الهدهدة : "نم يا عزيزى، يا أعز أولادى./ هنا فى ذراعى! وسوف أسهر عليك - / وجلس الولد على طرف ثوب أمه / وفى اللعب فقد استنفذا يومهما المعيشى. / وقد كان الولد فى أمان فى صدر أمه / طوال يومه فليبارك الإله حياته" (٢٠٩).

- وهذا الاتحاد الشهير مرة أخرى قد أكسب صولفيج مكانة عالية فى الأدب النسائى، "جوهر المرأة المثالية" وتفسير صولفيج بهذه الطريقة معناه قراءتها كشكل حديث من المرأة الافتدائية فى الرومانسية الأوربية. "تنوع جديد من Gretchen" . ولكن بينما استفاد إبسن مباشرة من بطلة جوته Goethe بالنسبة لصولفيج فى المشهد الأول وحتى المشهد الثالث. فإن جريمة بير ضد صولفيج

هى عكس جريمة فاوست Faust ضد Gretchen، حيث إنه وبينما فاوست يغوى جريتشين، فإن بير يرفض صولفيج جنسيًا، ويتضمن حب فاوست لجريتشين العاطفة بينما بالنسبة لبير فهناك فقط الجنس. وفى جدل مقنع بأن **بيرچينت** هو **مناهض فاوست** عند إبسن، فقد لاحظت باتريشيا ميريفل Merivale بأن بير "يحتاج إلى كل من صولفيج وانجريد لكى يقدم ما صنعه جريتشين فاوست فى شكل واحد: صولفيج هى جريتشين الطاهرة والتى فيما بعد المفتدية ... (بينما) انجريد هى الجزء الحسى من جريتشين، المرأة الهابطة والإنسانية الجنسية" (بير جينت) ١٢٩.

– ولو أن فاوست يمكن إنقاذه لأن حياته النضالية تضمنه، فإن بير، الذى يستحق المغرفة المصوبة، يتطلب انقاذه عن طريق شخص آخر. وعند مقارنة بير بالبطل الرومانسى التقليدى، أشار بيريان دونز Downs بأن فاوست، ودون جوان بيرون Byron ووليام تل شيلر Schiller" يستمتعون بدعم مخلوقاتهم الأخلاقى أكثر من بير، والذى عمله، فى أفضل الأحوال، تتبعه تسلية فكاهية ونصف ساخرة، عامة مع بلادة الحس وليس مع الصدقة غير المخطئة أبدًا" (ست مسرحيات ٩٦). وتفحص نوعية الرومانسية فى البطل الشكاك والمروسة الافتدائية معناه رؤية كيف يتناسب بير المريض وصولفيج مع هذا الموقف؛ وقد استخرج ابرامز Abrams النموذج من رومانسيات نوفاليس Novalis :

> إن الرحلة التعليمية بحثا عن أنثى أخرى، والتى تجبر جاذبيتها الغامضة بطل الرواية على هجر حبيبة طفولته ... والتجول فى أراضى الأصدقاء على طريق يدور حول عدم الإدراك الحسى عند العودة للمنزل والعائلة ، ولكن مع الاقتراب من رؤية صائبة (نتاج تجربة السفر) والذى يمكنه من التعرف على، فى البنت التى تركها خلفه ، الشكل الأنثوى التزويقى والذى كان على الدوام موضوع اشتياقه وبحثه.

- وعلى العكس من بطل الرواية الرومانسى التقليدى، فإن بير لا يسعى ولكن فقط يسافر، وتبقى رحلته غير تعليمية حتى النهاية بينما يستمر فى مقاومة لحظات إدراكه القصيرة. ويشكل لقاء صولفيج نوعا من عدم الاكتمال، حيث يرفض بير حب محبوبته، ومناهضة العروسة الذى يحل الصراع الدرامى، صانع معجزات الذى يهزم الصائدات عند شروق الشمس وينقذ بير، وفى خلق صولفيج التى تبرئه من الخطيئة الكبرى فى حياته - تلك التى ارتكبها ضدها وضد نفسه، يهرب بير من الجحيم الذى يزعم أنه يفضله على مقدرة المعرفة المصوبة أيضًا؛ وفى تأكيد صولفيج بأن ذاته كما هى بلا تغير فى الحفاظ عليها، فإن بير قادر على تجنب الحقيقة وعلى أن يأخذ، كالعادة، ما كان ممكنًا بدلاً عما يكون. وفى الدقيقة الأخيرة، يخلق بير صولفيج والتى وساطتها مع الأب تسمح له بالتخلص من اختبار الذات وتنقذه.

- إن نهـاية **بيـر چينت** مـثل نهـاية براند تتـرك لدينا صـورة مـدهشـة عن الشـخصيـة الأسـاسـيـة لبطل الرواية، رجل المبـادئ الذى يثابر فى سعيه بينما يسحق بواسطة كتلة جليدية ضخمـة، والهـارب العظيم الذى يموت فى إخفـاء ودفن وجهه فى طرف ثوب امرأة. وأحياناً يقال أن إبسن قد أعطى بير أكثر مما يستحقه فى نهاية تتناسب بطريقة غير سهلة مع ما قد سبقها. ومع ذلك فإن ذلك الوجـودى العنيـد، والذى يهـتم فـقط بالأعـمـال، ينتظر، وقـد قـاطع أغنيـة صولفيج لكى يحذر: "سوف نتقابل عند مفترق الطرق النهائى، ياپير / وعندئذ سوف ترى - ولن أقـول أكثـر من هذا" (٢٠٩). وعـلاوة على ذلك فإن جـعل بيـر يواجه حياته كان معناه إجباره على الوجود فى الشكل التراجيدى، ونحن نعرفه جيداً أكثر مما ينبغى لدرجة أننا نصدق مثل هذا التحول. وعلى الرغم من أن ولد إبسن الصغير الخالد الذى يركض إلى المنزل نحو أمه، سوف، مثل الأموات الآخرين يتـحتم عليـه أن يواجه مشكلٌ الأزرار فى النهاية وفى نفس الوقت فإن خالقه يحيط حياته بنوم فى طرف الثوب المتسامح للمرأة الخيالية.

- وقد كان إبسن أشد قسوة على الإحباطات الجنسيـة للشخصيات الذكورية اللاحقـة ؛ ويتطلع رفض بيـر لصولفيج إلى هروب مماثل فى **روزمرشولم**، **ايولف الصغير**، **چون جابلر بوركمـان**، وعندما **نستيقظ نحن الموتى**، والتى فيها تعتبـر الحياة الجنسية رمزاً للحياة كلها.

"المرأة الطاهرة" عند جوليان

ملاحظة على **الامبراطور والجاليلى**

- على الرغم من أن الشخصيتين النسائيتين فى **الامبراطور والجاليلى**، فى المسرحية الأخيرة لما يطلق أحيانًا عليه "رباعية اللحن" لإبسن، تلعبان أدوارًا بسيطة، إلا أنها توضح بطريقة صريحة ما قد إصبح بالنسبة لإبسن شيئًا أساسيًا، وموضوعًا أساسيًا، رفض الرجل لإنسانية المرأة الكاملة، وجعلها شيئًا موضوعيًا فى فكره. والشىء الأساسى فى **بيرجينت**، اعتبار الشئ المجرد عن النساء تصورات عن المرأة سوف يكون هامًا فى كل المسرحيات التى تلت **الامبراطور والجاليلى**، والذى يقدم لنا مثالا واضحًا على تلك التحولات.

- ولأنه قد سأم من فساد المسيحية الحاكمة والوثنية القائمة، فإن بطل رواية **الامبراطور والجاليلى** جوليان يرى نظامًا عالميًا جديدًا فيه يحكم هو وأخوه غير الشقيق جالاس Gallus، بالتناوب، المجتمعات المؤقتة الروحانية. ويقرر أن إمبراطوريته تحتاج إلى ما قد كان يفتقده موسى والاسكندر والمسيح، رفيق انثوى كامل "المرأة الخالصة" المجسدة والتى معها يمكن أن يؤسس جنسًا جديدًا "فى الجمال والتجانس" وهكذا يؤسس "امبراطورية الروح" (٤ : ٢٥٤). وعندما يقتل الامبراطور قسطنطين جالاس القوى ويعين جوليان وريثا، فهو يسلم أيضًا للعنصر الجديد أخته هيلانا Helena ، والتى يستقبلها جوليان بنشوة "كامرأة خالصة". ومع ذلك فإن هيلانا تحتقر كلاً من زوجها الضئيل المولع بالكتب ودورها، وتتشوق بدلا من ذلك إلى عشيقها الراحل جالاي، رجل قوى الحركة ونموذج للجمال الذكورى الكلاسيكى. وعند عودته للبيت بعد غياب طويل، يتعجب جوليان من الهالات السوداء حول عينى زوجته، وكان تفسيرها- "ليالى

بلا نوم والقلق عليك والدعوات المتوهجة لذلك الذى على الصليب" (٢٧٢) - هذا التفسير يتم محاكاته بشكل ساخر فى خطبة الوفاة التى تنطق بها بعد تناول فاكهة مسممة. وبعد أن دفعت بزوجها الرهبانى بعيدًا وهى مشمئزة ، تنادى، "أوه جالاس ... كيف يلتف بفخر شعرك الكثيف حول رقبتك، وتسخر الفيلسوفة" والآن سوف ينظر للأشياء مرة أخرى - الحبر على أصابعه والتراب من كتبه فى شعره - الذى لم يغسل . أف، أف كيف تفوح منه رائحة كريهة" (٢٩٠). وبعد أن صرخت من أجل ذلك "الهمجى الأسمر البشرة" تسخر هيلانا من زوجها : "لا يمكن أن يهزم النساء، كيف اشمئز من هذا العجز الرائع" . وبعد أن جنت من الألم، تعكس ولاءها، وفى خلط قوطبى من الجنس والتوهج المسيحى تموت العظمة فى "السر الجميل" بأنها كانت تقضى الليالى فى المصلى وهى تمارس الحب مع جوليان "فى شكل خادمك"، قسيس أنجب منها طفلا "فى الظلام وفى الهواء وفى السحب" (٢٩١). ويدمر جنس هيلانا بشدة وبوضوح فكرة زوجها عنها "كامرأة خالصة"، هوية يتم السخرية منها من خلال موتها؛ وكونها نافعة للقساوسة الفاسدين، فإنها تقدم كقديس شهيد، ويصبح قبرها مزارًا للآلاف.

- وتتفجر فكرة "المرأة الخالصة" بالطريقة الأخرى من خلال ماكرينا Macrina، أجنس البالغة الرقة والتى تنتمى إلى جماعة من المسيحيين يضطهدهم جوليان. ويرحب جوليان بتبرير ماكرينا التقليدى فى رفضها الحب الجنسى - "سيدى، لقد تخليت عن حياتى التى أعيشها بالفعل" - مع التحذير من أوهامها" : "إنك تشتاق إلى ما يكمن فى الخلف، والذى لا تعرف عنه شيئًا

بالتأكيد؛ إنك تميت الجسد، وتكبت كل الرغبات البشرية. ومع هذا فقد يكون ذلك عديم الجدوى مثل أى شئ آخر (٤١٦). إن ماكرينا هى "المرأة الخالصة" لأنها قد أصبحت ميتة بالنسبة للحياة، وهى حالة تجعل من المستحيل عليها أن تصبح الشريكة الدنيوية لچوليان أو أى شخص آخر.

- إن فكرة جوليان عن "المرأة الخالصة" توضيح للاستبداد الذى يجعله يحاول أن يكون مسيحيًا تامًا وبعد ذلك مناهضًا للمسيحية، يتطلع وراءه إلى "الأنثى الخالدة" عند براند وبير وإلى الأمام إلى شخصيات أخرى خادمة ذاتيًا، والتى يفرضها أصحاب النظريات الذكورية عند إبسن فيما بعد على النساء: "خادم" برنيك Bernick ورولاند Rorlund **(أعمدة المجتمع)** "زوجة وأم" تورفالد Torvald والكاهن ماندر Mander **(بيت الدمية والأشباح)**، "ربة منزل" د ستوكمان Stockmann **(عدو الشعب)**، "زوجة رجل عظيم" لتسمان Tesman **(هيدا جابلر)**، الانثى العاطفية لبوركمان Borman **(چون جابريل بوركمان)** ... هذه التصنيفات المبسطة عن النساء تبرهن على أنها زائفة وحمقاء مثل اعتبار جوليان لهيلانا شيئًا ماديًا، والذى يتنبأ الافتضاح المشين لخطأ زوجها بالفشل الذى سيأتى لاحقًا.

الفصل الخامس

شعر الحركة النسائية

يعود بير چينت للمنزل مرة أخرى بعد رحلته الطويلة. غير أن صولفيج ليست هى نفسها. فقد أصابها الملل حتى الموت فى الكوخ وملت الانتظار. وعندما يصل بير، لم تشعر نحوه بالحب كثيرًا كما كانت تشعر من قبل.

كاميلا كوليت "خطاب إلى السيدة لورا كيلر" (مقالة)

حركة بيت الدمية الارتجالية

- إن مسرحية بيت الدمية لم تعد تتعلق بحقوق المرأة أكثر مما تتعلق مسرحية شكسبير ريتشارد الثانى بالحق المقدس للملوك، أو تعلق الأشباح بمرض الزهرى، أو تعلق عدو الشعب بالصحة العامة. فهى تدور حول حاجة كل فرد إلى اكتشاف نوعية الشخص الحقيقية التى بداخله والسعى لأن يصبح ذلك الشخص (M ٤٥٧).

- وكما يبدو غريبا كما يبدو لغير المطلع، فالاجراء المعمول به فى نقد إبسن هو إنقاذ مؤلف بيت الدمية من تلوث الحركة النسائية. ومن المعتاد اقتباس عبارة قالها الكاتب المسرحى فى ٢٦ مايو ١٨٩٨ فى حفلة عيد الميلاد السبعين التى

التى أقيمت على شرفه بمعرفة رابطة حقوق الإنسان النرويجية، إذ قال: "أشكركم على الاحتفال، بيد أنى أنكر شرف العمل من أجل حركة حقوق المرأة... وللصدق، فإنه من المرغوب فيه حل مشكلات المرأة، مع كل المشكلات الأخرى ولكن ذلك لم يكن كل الهدف ، ومهمتى كانت وصف الإنسانية" . (Ls ٣٣٧). ويحب متخصصو إبسن أن يأخذوا هذا الإنكار كإشارة دقيقة إلى هدف الكاتب المسرحى فى الكتابة. قبل بيت الدمية بعشرين عامًا على أنه "هدفه الأصلى" فى عبارة موريس ڤالينس Valency (الوردة والقلعة ١٥١). ويحث ماير Meyer كل من راجع إحياء بيت الدمية على أن يحفظ كلام إبسن عن ظهر قلب. ويستبعد چيمس ماكفرين Mcfarlane، محرر كتاب إبسن اكسفورد، وهو الطبعة الإنجليزية عن أعمال إبسن الكاملة - يستبعد موضوع الحركة النسائية من المادة التاريخية والناقدة عن بيت الدمية، ولكنه يتضمن كلام إبسن (OI ٤٥٦ : ٥).

ومهما استفاد مناصرو الحركة النسائية دعائيًا من بيت الدمية فثمة جدل بأن إبسن لم يقصد أبدًا أن يكتب مسرحية عن موضوع حقوق المرأة؛ ويمثل صراع نورا شيئًا ما آخر غير أو شيئًا ما أكثر من حقوق المرأة. وفى مقال احتفالاً بذكرى وفاة إبسن الخمسين، فى ١٩٥٧، شرح آدامز Adams : "إن بيت الدمية تمثل امرأة تدفعها فكرة أن تصبح شخصًا ، ولكنها لا توحى بشئ يتعلق بالنساء اللاتى يصبحن أناسًا؛ وفى الحقيقة فإن موضوعها الفعلى ليس له علاقة بالجنسين" . وبعد أكثر من عشرين عامًا وبعد أن صعدت الحركة النسائية للسطح مرة أخرى كحركة دولية، فإن أينر هوجين Haugen، عميدة الدراسات الأمريكية

الاسكندنافية، أصَّرت على أن "نورا فى مسرحية إبسن لم تكن مجرد امرأة تدافع عن تحرير الأنثى؛ بل هى أكثر من ذلك. فهى تجسد كوميديا وتراجيديا الحياة الحديثة".

- إن تصور أن هدف إبسن فى بيت الدمية كان غير مناصر للحركة النسائية أو متجاوز لها قد انتشر بشكل واسع لدرجة أنه حتى النقاد المناصرين للحركة النسائية شعروا بأنهم مضطرون لذكرها. وفى مقالتها "بيت الدمية لإبسن: اسطورة لعصرنا، تطلق إلين هوفمان باروس Baruch على الدراما "المسرحية المناصرة للحركة النسائية التى **حازت التفوق**" وفى نفس الوقت تشير إلى "الخطاب الذى أنكر فيه إبسن كونه مناصرًا للحركة النسائية فى **بيت الدمية**" (٣٧٤ : ٣٨٧). وتُضمِّن ماريام شونير Schneir المشهد الأخير من المسرحية فى مقتطفات أدبية مختارة فى "**الحركة النسائية: الكتابات التاريخية الأساسية**"، مفسرة وجودها هناك على أنها يمكن تبريرها "مهما كان هدف إبسن وعلى الرغم من كلامه".

- إن النقاد الذين ينكرون أن **بيت الدمية** هى مسرحية مناصرة للحركة النسائية غالبًا ما يقدمون عملهم كجزء من جهد تصحيحى لانقاذ إبسن من سمعة سيئة ككاتب لمسرحيات تدور حول فكرة، وهو تصور خاطئ واللوم يقع عادة على شو Shaw، والذى يقال أنه كان ينظر إلى إبسن بشكل خاطئ على أنه محطم للمعتقدات التقليدية فى القرن التاسع عشر وقدم ذلك المفهوم الخاطئ

للجمهور فى كتاب "**جوهر الحركة الإبسينية**"، وأصبح الآن نمطًا شائعًا أن نقول بأن إبسن لم يكن ليخضع "لموضوعات" ما فقد كان شاعر حقيقة الروح الإنسانية. وكون أن منزل عرائس نورا والخروج منه كانا لفترة طويلة رمزين عالميين أساسيين لموضوعات المرأة ليس له صلة بالمعنى الأساسى **لبيت الدمية**، وهى مسرحية حسب عبارة ريتشارد جيلمان Gilman "تغوص فيما وراء الفروق الجنسية". وكما يفسر روبرت بروشتين Brustein فإن إبسن "كان غير مكترث تمامًا بالنسبة لموضوع المرأة باستثناء كونه استعارة للحرية الفردية". ويلخص كوهت Koht علاقة **بيت الدمية** بالحركة النسائية: "تدريجيًا فقد تلاشى الجدل حول الموضوع، وما تبقى كان عمل الفن، مع احتياجه إلى الصدق فى كل علاقة إنسانية" (k ٣٢٣). وهكذا يصبح الأمر أن **كابينة العم توم** عن حركة حقوق المرأة لا تتعلق فعلاً بالنساء على الإطلاق. ومثل الملائكة فإن نورا لم تكن تتمتع بأى جنس. وكان إبسن يقصد بها كل إنسان.

الشيطان فى المنزل

- إن الاستبعاد الافتراضى لاضطهاد النساء كموضوع فى **بيت الدمية** يصر على أنه فى عالم إبسن الذى بلا زمان، عالم كل رجل، فإن مسألة الجنس يمكن أن تكون فقط اقحامًا مملاً. ولكن لمدة أكثر من مائة عام، وفى نوع آخر من الحركة الارتجاعية تمامًا، حوصرت نورا على أنها تظهر أكثر صفات الغدر فى جنسها، وتزداد الآن صيحة الثمانينات نحو اللوم. وتصبح بطلة رواية إبسن

نرجسية غير عقلانية، امرأة "غير طبيعية" ، شخصية أنانية هيستيرية تهجر أطفالها. ويعامل مؤيدو وجهة النظر الأخيرة كنوع من الشخصية البورجوازية التى رسم إبسن وحشيتها حتى تتناسب مع إطار العالم المحلى للدراما الواقعية.

– وعندما أغلقت بيتى هينينجز Hennings، نورا الأولى، الباب بقوة فى مسرح رويال بكوبنهاجن فى ٢١ ديسمبر ١٨٧٩، لم "يصدم" معاصروها، ولكن هزتهم جدًا الواقعة. ولم تستقبل **بيت الدمية** كمسرحية ولكن واقعية لدرجة أن بيتى هينينجز والمعروفة عند الرأى العام بالمرأة التى لعبت دورها، أصبحت هى "امرأة إبسن". وقال جوس Gosse : "لقد تجاوبت كل اسكندنافيا مع إعلان نورا الاستقلال. وقد غادر الناس المسرح، ليلة بعد ليلة منفعلين، يتجادلون ويتشاجرون، ويتحدون" (A ١٢ : ١٣٢– ٣٣).

– ومن منزله فى ميونخ، كتب إبسن إلى الناشر: "لقد أثارت بيت الدمية جدلاً كبيرًا (فى ألمانيا) مثلما آثارته فى المنزل. وقد انحاز الناس بعاطفتهم" (H ١٧ : ٩٨). وأستاذ سمرست موم Maugham العالم فى **الروابط الإنسانية** هو مقياس غضب المواطن الألمانى، وكان يفضل أن ترقد بناته موتى عند قدميه على "سماع حثالة كلام ذلك الصديق الذى لا يخجل". وقد رفضت نورا الألمانية الأولى أن تؤدى النهاية على أساس أنها لن تترك أبدًا أطفالها. وقد فعل إبسن ما بوسعه ولكن لكى تستمر المسرحية، وافق على نهاية بديلة، مصرا على كتابتها بنفسه

لكى يتجنب ما أطلق عليه "غضب بربرى" (Ls ١٨٣). ولكن "النهاية السعيدة" الجديدة **لبيت الدمية** أقل من كونها نهاية سعيدة، عندما يجذب تورفالدTorvald نورا إلى طريق الباب فى حجرة نوم الأطفال، فهى تقع على الأرض وتصرخ : "أوه إنها خطيئة ضد نفسى، ولكن ليس بوسعى تركهم" (OI ٥ :٢٨٨).

- ولم يلق جهد إبسن الاسترضائى قبولاً. وظهرت نسخة ألمانية جديدة من المسرحية، والتى فيها وفى فصل رابع جديد، أضيف إلى فصل إبسن الثالث، تعدو فورا ومعها طفل رضيع هيلمر فى ذراعيها. وردًا على التماسها بالصفح عنها، يخرج تروفالد كيسا ضخمًا من الحلوى يضع واحدة فى فمها. وتمضغ وتبلع ثم تنطق "المعجزة" مع إنزال ستارة بطيئة.

- إن العرض الأول **لبيت الدمية** باللغة الإنجليزية، فى ميلووكى بولاية ويسكونسين، (٢، ٣ يونيه، ١٨٨٢)، كان عرضًا ضعيفًا عاطفيًا بشكل متساو، ولأنها قدمت تحت اسم **الزوجة الطفلة**، فإن الميلودراما أعلن عنها "كدراما محلية عاطفية" تكريس زوجة بطولى مصور فى راحة قوية"، وعلى العكس من تروفالد الأصلى يقدر زوج نورا هذا خداع زوجته لانقاذ حياته، ويتصالحان فى سعادة وتظل نورا بالمنزل.

- وأكثر الكتاب شهرة فى تهذيب **بيت الدمية** كان الكاتب المسرحى هنرى آرثر جونز Jones فى مسرحية **تحطيم فراشة**، والتى عرضت فى لندن فى ١٨٨٦. وقد أطلق هارلى باركر Barker على تحليله لها **بيت الدمية** مع وجود إبسن

بعيدًا: "إن تورفالد همفرى يتصرف مثل بطل الكرتون فى أحلام منزل نورا؛ فهو يضرب على صدره ويقول : "أنا الشخص المذنب" . وتصيح نورا فلورا بأنها فتاة حمقاء ضعيفة ومسكينة: "لا أصلح زوجة لرجل مثلك. أنك أفضل منى بألف مرة"، ولا تستيقظ أبدًا ولا تخرج من بيت الدمية على الإطلاق".

- وقد استغرق الأمر عشر سنوات لكى تصل **بيت الدمية** إلى الشواطئ البريطانية ولكن أخيرًا فى ٧ يونيه ١٨٨٩، فى مسرح نوفيلتى Novelty صنعت چانيت أتشيرش الرائعة تاريخا اجتماعيًا ومسرحيا كنورا. والعنوان الذكى لمقالة باركر "مجئ إبسن" والتى توحى "بمجئ القدر" تشخص تمامًا تأثير **بيت الدمية** على العقل الفيكتورى الانجليزى. وقد اتهم إبسن ليس فقط بحبه لتدمير العائلة والأخلاقيات نفسها ولكن أيضا اتهم بنوع من الخنوثة التى بلا آلهة؛ إذ إن النساء فى رفضهن للطاعة، يرفضن أن يكن نساءًا. وكان كليمنت سكوت القوة المؤثرة فى النقد المسرحى الانجليزى والمخترع للمصطلح المسئ "الإبسينية" - كان يندب "بأن نورا الحمقاء، المخدوعة، الأنانية، وغير المحبوبة تزيح من على خشبة المسرح البطلات النبيلات المحبات اللاتى زيَّن المسرح، وأدخلن الإعجاب إلى كل القلوب من عصر شكسبير إلى عصر بينيرو".

- وفى اليابان فإن أول عرض لبيت الدمية كان فضيحة كبيرة لأن امرأة لعبت دور بطلة الرواية فلم تفعل نورا سوماكو شيئًا أقل من تحرير المرأة على خشبة المسرح اليابانى. ولكن على الرغم من أن إبسن كان مؤثرا جدًا على "سيتوشا" ،

الحركة النسائية اليابانية، كانت مسرحية بيت الدمية راديكالية أكثر من اللازم بالنسبة لمناصرى الحركة النسائية الأوائل. وقد زعمت رايكو Raicho مؤسسة الحركة النسائية بأن مغادرة نورا كانت أنانية حيث إن زوجها لم يضربها على أية حال وفيما بعد عندما غيرت رايكو رأيها، قالت : "كنا جميعًا صغار السن ولم نشعر بالعطف نحو نورا فى ذلك الوقت".

- وبالطريقة المفضلة للتخلص من نورا و**بيت الدمية** كان الهجوم على إبسن على أسس أدبية. ولم يكن أحد مضطرًا أن يأخذ المسرحية كعبارة جادة فيما يتعلق بحقوق المرأة لأن امرأة الفصل الثالث هى تحول غير مفهوم لامرأة الفصلين الأول والثانى. وفى كلمات أحد نقاد كوبنهاجن "لقد أظهرت نورا فقط نفسها كشخص اسكندنافى صغير "أهداب" وهكذا لا يمكن تحويلها إلى الممثلة سورين كيركجارد فى جونلة". وبالنسبة لسكوت وفى بداية المسرحية فإن نورا هى "كل القلب مثل الكرنبة"، وفى النهاية "كتلة من الخيال والاكتفاء الذاتى". وقد وفر الاستنتاج طريقة مثالية للنقاد المعترضين لكى يتخلصوا من نورا ككل، ولا شيئ مما قالته كان يتطلب أن يؤخذ بجدية، وإغلاقها الباب بقوة كان يمكن حذفه كتمثيل مسرحى سخيف.

- والدفاع عن شخصيتى نورا ما زال يؤيد من جانب بروشتين وآخرين وأكثر المدافعين عنه هو هوست **Host** . وكان يحتج بأن إبسن كان ينوى كتابة

مسرحيته عن حقوق المرأة ولكن فى أثناء الكتابة هرب منه بطل الرواية، كما يزعم هوست بأن الطائر الفاتن (نورا) لم يكن ليصبح أبدًا " مناصرا للحركة النسائية وهو الذى نبت ريشه حديثًا" . وفى إجلال حركة المرأة وصديقته كاميلا كوليت، كان إبسن مصلحًا أكثر من اللازم ولم يكن شاعرًا بقدر كاف، حيث إن نورا الحزينة والمنتشية والصبيانية هى التى تعيش فى ذاكرتنا بينما نورا الأخرى المرأة المستنيرة فى الفصل الثالث والتى تحلل الأخطاء فى زواجها غير مقنعة من الناحية النفسية وغير متعاطفة تمامًا .

– وأكثر المحاولات للتقليل من أهمية بطل رواية إبسن والمصدر المحبب عند منتقدى نورا هى **إبسن الحديث** لويجاند Weignad . ففى هذه الدراسة المؤثرة الصادرة فى ١٩٢٥، يحاول ويجاند من خلال تسعة وأربعين صفحة أن يظهر أن إبسن كان يرى نورا كأنثى محبوبة وسخيفة. وفى البداية يعترف ويجاند بأنه كان قبل كل الرجال – مصدوما لفترة مؤقته بسبب المسرحية. وكان ندم الناقد قصيرًا، ومع ذلك كصوت ذكورى واضح يكسر الصمت يضرب بفطنته الناقدة : "معنى المشهد الأخير" ، ويقول الصوت هذا المعنى يلخص من خلال ملاحظة نورا : "نعم يا تورفالد، الآن فإننى قد غيرت فستانى". ومع هذا الدليل، يقضى ويجاند الليل وهو يتأمل "المجلد الصغير". ويأتى الفجر جالبًا معه عودة "احترام الذات" الذكورى (٢٦) . وحيث إن هناك تفسيرًا واحدًا فقط "لثورة هذه المرأة" (٥٢) وإغلاقها الباب بطريقة صبيانية، فإن إبسن كان يقصد **بيت الدمية** كمسرحية كوميدية. ويتركنا سلوك "ابنة حواء" الشاذ هذه ونحن نضحك من

قلوبنا، حيث لا يوجد شك فى أنها سوف تعود للمنزل "لكى ترجع إلى دورها كطائر يغنى وكفاتة" (٦٨). ومع كل هذا وحيث إن نورا هى أنثى لا يمكن مقاومتها، شاعرة مبالغ فيها ورومانسية، وتفتقد الإحساس بالواقع، وتتمتع بموهبة طبيعية فى التمثيل والذى يجعلها تجسد خبراتها على المسرحية : فكيف يمكن أن تفشل التسوية فى النجاح الكوميدى الأساسى ؟" (٦٤).

- لقد كانت أكثر الطرق شعبية فى اعتبار نورا غير منطقية هو مهاجمتها على أسس غير منطقية، ومهما كانت المفردات المستخدمة، فقد ظلت المجادلات هى نفسها لأكثر من قرن. وقد اشتكى كروفورد Crawford وهو يكتب فى **Fortnightly Review** عام ١٨٩١ بأن نورا "بلا مبدأ. فهى مزيفة وتكذب بلا ندم، وطماعة". وبعد نصف قرن، وبعد أن أخرجت لنا نظرية فرويد لغة عدم استحسان علاجية ومقبولة بشكل واسع أطلق على نورا تعبير "غير سوية". وقد صنفت مارى ماكارثى Macarthy نورا كإحدى النساء "العصبيات" اللاتى وضعهن إبسن على خشبة المسرح، "ربما أكثر اسهاماته الهامة" فى الدراما الحديثة. وبالنسبة لڤالينسى Valency "فإن نورا هى مثال مدروس بعناية عن الشخصية الهستيرية - ذكية، وغير متزنة، ورومانسية بعيدة تمامًا عن الشعور بالذنب وفى جوهر الأمر، ليست أنثى بشكل خاص". وتتوافق قراءة ڤالينسى مع تشخيص الأطباء الأوروبيين مع بداية القرن طلاب ذكور ذوو "هستيرية انثوية" كانت نورا بالنسبة لهم مثالاً يحتذى به. وطبقًا للدكتور چير Geyer، فى مقالته ١٩٠٢ **Etude médico - Psychologique sur le theatre d'Ibsen** والتى أشار إليها

Sprinchorn فى مـقـالة ١٩٨٠، فليس هناك أى شك فى تشـخـيص نورا: "بالتحديد النموذج الهستيرى والذى يكذب مرضيًا وتكبت عواطفها، وتعانى من صفات سيئة ورثتها عن أبيها". وقد استخدمت توفتس Tufts تقريرًا عن الجمعية الأمريكية للطب النفسى لكى تبين كيف أن إبسن قد "ذهب بعيدًا جدًا وتخطى موضوع حقوق المرأة" لكى يكتب مسرحية عن امرأة مدفوعة بنرجسيتها.

– وهناك الكثير عن علاقة نورا بدكتور رانك Rank ، دليل مؤكد، كما يدعى، عن عدم أمانتها. وفى ١٨٩١ حكم على نورا بأنها "عابثة بلا قلب إلى الدرجة التى تحاول فيها أن تستولى على نقود من صديق العائلة، ومحادثتها ، علاوة على ذلك، مع هذا الصديق ذات صفة مائعة وشهوانية". وبعد مائة عام وفى ١٩٨٠، ما زالت نورا هى التعذيب الجنسى وهى "تعبث مع د/ رانك وتتلاعب بعواطفه العميقة نحوها، وتجذبه لكى يكتشف كم هى قوية فى سيطرتها عليه".

– وكان مهاجمو نورا هم المدافعون عن زوجها، ولأنه كان مصممًا على انقاذ نورا وتروفالد من "حملة تحرير المرأة" حتى "تصبح نشيطة وحقيقية" يقول سبرنيكورن Sprinchorn : "لقد أعطى تروفالد لنورا كل الأمور المادية وكل الاهتمام الجنسى الذى ترغب فيه أى زوجة شابة. فهو يحب الأشياء الجميلة ومن بينها زوجته الجميلة ... وحيث إنه فى الأصل محب للجمال فهو يعامل نورا كشئ جميل" (الممثلون ١٢١) . وليس بوسع نورا تقدير تروفالد حيث إنها "ليست امرأة طبيعية" فهى متهورة وتتمتع بخيال واسع وتميل كثيرًا للتطرف" ولأن نورا

قد جمعت المال من أجل إنقاذ حياة زوجها، فإن تروفالد هو فى الواقع "الدمية" و"الزوجة هى العائلة" على الرغم من أنه كان يعتبر نفسه العائل ... الرئيس لزوجته وأطفاله، كما يفعل أى زوج مهذب" (١٢٢) . وفى دفاع آخر، يقول تشامبرلين بأن تروفالد يستحق تعاطفنا لأنه ليس مجرد شوفى معروف. إن إبسن لم يكن أبدًا "متحيزًا" باستثناء من يفضلون قراءة **بيت الدمية** "كميلودراما. ولو أن نورا كانت أقل من ممثلة كما برهن ويجاند، "المرأة فى قوتها تلاحظ ما يبالغ فيه أو يتجاهله مناصر الحركة النسائية الساذج ، وبالتحديد الدلالات التى يأخذها تروفالد، على الرغم من كل أخطائه، بجدية على قدر استطاعته - وربما بجدية كما تستحق" (٨٥).

- وكونها إما أنثى كاملة أو لا امرأة على الإطلاق، تخسر نورا الاثنين معًا، ولا تتأهل لأن تصبح بطلة ولا متحدثة باسم الحركة النسائية. ويجسد خروجها الشهير فقط "التصور الضحل جدًا والأخير للمرأة المتحررة، وهى تهجر أسرتها لكى تخرج إلى العالم بحثًا عن هويتها الحقيقية". وفى أى الأحوال ، فإن نورا الساذجة هى التى تعتقد أنها ربما تشكل حياة مستقلة لنفسها، وجمهور المسرحية كما يدعى كاتب مقالة عام ١٩٧٠ فى College English "بوسعه أن يرى بوضوح جدًا كيف أن نورا تبادل دور العروسة العملى بدور غير عملى". ويقول كويجلى Quigley "إن عملية التشكيل الاجتماعى لا يمكن تجنبها فنورا تخرج من الباب الذي يستطيع فقط أن يؤدى بها إلى العودة للمشكلة التى تريد الهروب منها. وهناك الكثير فى المسرحية قد يجعلنا نتساءل عما إذا كان من الأفضل تجنب مثل هذه الصياغة، لو كان باستطاعة المرء".

- وفى الأيام الأولى لمسرحية بيت الدمية، سلبت قوة نورا من خلال النتائج وحل العقد والتى أرسلتها إلى منزل زوجها، وبالطبع فإن تهذيب النص قد أصبح خارج الموضة، ويأخذ نقاد نورا فى القرن العشرين الموقف الأعلى بأن كل الضجة لم يكن لها ضرورة حيث إن نواقص نورا تقضى على زعمها بالأصالة. ومع ذلك وفى قضية القرن العشرين ضد نورا، سواء حكم عليها بأنها صبيانية وعصبية أو غير مهذبة، وسواء كانت نغمة من اتهموها ساخرة أو رزينة أو جادة، فإن الهدف من وراء الحكم يظل حكم معاصرى نورا الخائفين: وهو القضاء على مصداقيتها وقوتها كممثلة للنساء. والشيطان فى المنزل "نصف المرأة" الحديث والذى شكا منه ستريندبيرج Strindberg فى مقدمته إلى الآنسة چولى، والتى و"قد خرجت إلى النور واعتلت خشبة المسرح، تحدث ضجة عن نفسها" - هذا الشيطان لابد أن يخرس وأن يقضى على قوتها، لكى تستطيع **بيت الدمية** أن تظهر كعمل كلاسيكى آمن بعيدًا عن الحركة النسائية، ويستطيع إبسن أن يحتل مكانته بين الفنانين الحقيقيين، لا يلطخه "موضوع المرأة" أو فساد التاريخ.

- وتهذيب النص، مع ذلك، لم ينتهِ تمامًا. ففى ١٩٧٦، ظهر كتاب "**مختارات من الأدب النرويجى**"، وهو عمل مشترك لجامعة كامبردج والكلية الجامعية، بلندن. ولأنه ادعى أنه "مختارات ممثلة وكاملة للأدب النرويجى" فإن الكتاب يستبدل نهاية جديدة أخرى **لبيت الدمية**. وها هو كلام إبسن :

هيلمر:

ولكن سوف أصدق، اخبرينى ! خذنا إلى النقطة التى معها-؟

نورا:

إلى النقطة التى معها يمكن أن يكون تعايشنا زواجا حقيقيًا.

هيلمر:

(**وهو يغوص فى كرسى عند الباب ويدفن وجهه فى يديه**) نورا! نورا! (ينظر حوله وهو ينهض) . لا أحد لقد ذهبت (**وفجأة يلوح أمامه أمل**) المعجزة الكبرى-؟ (من **أسفل يأتى صوت إغلاق الباب بشدة**) (١٩٦).

وها هى النهاية فى "**مختارات من الأدب النرويجى.**

هيلمر:

ولكن سوف أصدق. اخبرينى! خذنا إلى النقطة التى معها - ؟

نورا:

إلى النقطة التى معها يمكن أن يكون تعايشنا زواجًا حقيقيًا. (**وتنزل إلى الصالة**).

هيلمر:

نورا ! لقد ذهبت.

نورا:

المعجزة . (١ : ٢١٤).

هل المقصود أن نصدق أن نورا، التى تتسكع فى الصالة، تعبر عن الأمل بأن يمر تروفالد بتجربة التحول والتى سوف تنقذ زواج هيلمر ؟ وفى أى الأحوال ، فإن المحررين قد تخلصوا من إغلاق الباب المسيئ، وكما هو الحال فى التحسينات الأولية لنهاية إبسن، فقد أعادوا نورا إلى بيت الدمية.

التفكير الناقد وصوت سيد ها

- إن قراء **بيت الدمية** العالميين يزعمون بأن العمل فى الموضوع لا يمكن أن يكون متعلقًا بالنساء وأكثر من الرجال حيث إن اهتمامات كليهما هى نفس الاهتمامات البشرية؛ والجنس ليس له صلة، وهكذا لا يوجد معنى لوجود الجنسين، فى البحث الأدبى عن الذات، الذى يسمو فوق مجرد الرغبات الاجتماعية والجنسية ويمحوها. وكونها قد واجهت عملاً دراميًا يرفض فيه بطل الرواية عدم وجود الذات التى يعرفها بـ "العروسة" ويصفها بلعبة أبيها وزوجها، فيجب أن نكون حذرين وألا نترك الحركة النسائية أو مسرحيات الموضوعات، ربما، تقف فى طريق الفن. إن دراما نورا يمكن أن تكون فقط شعرًا إذا ذهبت "وراء" الحركة النسائية.

- إن النقطة الأولى هنا هى أن هذه المناقشة تعتبر مثالاً على إثارة الموضوع: التفكير المنطقى الاستنتاجى، وبينما لم يخطط له أبدًا، هو أنه حيث إن الفن الحقيقى ليس جدليًا وعليه لا يمكن أن يكون مناصرًا للحركة النسائية، وحيث إن **بيت الدمية** هى فن حقيقى، حينئذ فإن **بيت الدمية** لا يمكن أن تكون مناصرة للحركة النسائية. وتعتمد النهاية على الافتراض بأن كفاح النساء من أجل المساواة، مع كل أشكال الكفاح الأخرى من أجل حقوق الإنسان والتى فيها تبرز بشدة الهوية الاجتماعية والبيولوجية، هو افتراض محدد جدًا لدرجة لا يمكن معها أن يكون مادة للأدب، إن الحركة النسائية مناسبة لتسطيح الشخصيات فى أحذية ذات كعوب مستوية والتى تقفز وهى مسلحة تمامًا بكتيبات من رؤوس مبدعيها فى أعمال يتنبأ بها مثل الدعاية. إن مساواة المرأة بالرجل هو موضوع خارج نطاق الأدب، الذى يعالج موضوعات كونية لا جدلية فى الحياة البشرية والذى تعتبر طبيعته معقدة وتطورية.

- ثانيًا، إن الشئ المتضمن فى المناقشة التى سوف تنقذ **بيت الدمية** من أيديولوجية الحركة النسائية هى أيديولوجية متصلة بالجنس أساسها كل الوجود. وهناك زعم بأن نضال المرأة من أجل الحقوق المتساوية ليس موضوعًا مناسبًا فى التراجيديا أو الشعر لأنه ليس ممثلاً بدرجة كافية حتى يكون إنسانيًا من الناحية الأدبية وبشكل عام. والآن إذا كان الأمر هكذا، فهو يمكن أن يكون هكذا، لأن هؤلاء البشر الذين ليسوا نساءًا، أى، رجالاً، يمتلكون بالفعل الحقوق التى تبحث عنها النساء، وهكذا تستبعد فى نضال الجنس الآخر، والذى هو ، بالتحديد، نضال من أجل المساواة معهم. بمعنى آخر، فإن رغبة النساء فى أن يكن

متساويات لا يمكن أن تكون ممثلة لأن المرأة ليست متساوية. ويتضاعف المعنى الفارغ للوجود الكلى عندما ينطبق منطقه على النص الأدبى؛ حيث إنه إذا كانت حياة نورا هيلمر وبطلات الروايات الأخريات يستحققن اهتمامنا الأخلاقى والناقد فقط بقدر ماهن غير متصلات بحالة المرأة الدونية، وإذا كانت الأعمال نفسها أعمالاً أدبية للدرجة التى معها يكون ما تبحث عنه بطلات الروايات يتجاوز هويتهن الجنسية، عندئذ فإن ما يحدث لهن هو أدب ذو مغزى فقط للدرجة التى معها يمكن أن يحدث للرجال أيضًا وهذا يعنى أن نورا هيلمر، ومن بين بطلات الروايات الشهيرات الأخريات فى الدراما - كليوباترا شكسبير، كانديدا شو - كان يمكن أن يكن أيضًا رجالاً - باستثناء جنسهن بالطبع، وكما تذكرنا دورثى سيارز Sayers فى سياق آخر، فى مقالها "الإنسان اللا إنسان تمامًا" فإن النساء على أية حال "يشبهن الرجال أكثر من أى شئ آخر فى العالم". وبعيدًا عن هذا، ومع ذلك ، فإن القول بأن نورا هيلمر ترمز إلى الفرد بحثًا عن ذاته أو ذاتها بالإضافة إلى كونه غير متعاون، هو قول خاطئ، إذا لم يكن غريبًا. حيث إنه يعنى أن صراع نورا ليس له فى الأساس صلة بهويتها كامرأة ، أو امرأة متزوجة فى القرن التاسع عشر. ومع ذلك فإن كل من نورا و**بيت الدمية** لا يمكن تخيلهما خلاف ذلك.

- وإذا كان الأمر يحتاج إلى توضيح ، دعنا نفحص النقاش المعروف باستخدام القياس لماير وآدامز وايفالو جالين بأن **بيت الدمية** لم تعد مسرحية تتعلق بحقوق المرأة أكثر مما تتعلق مسرحية **الأشباح** بمرض الزهرى. وسوف نستبعد من

الأشباح المرض الذى جعله البنسلين ذا علاقة بالأحداث الجارية (على الأقل من الناحية الطبية) ونعزو إلى كابتن الڤينج وابنه أوسوالد مرضًا آخر مميتًا، وليكن مرض السل. ويضيع كل من رعب وقابلية المرض التناسلى (لقد هربت هيلين الڤينج من الرجل الذى أحبته لكى تعود إلى حب الرجل الذى كرهته، والنتيجة هى أوسوالد المريض). ولكن النتيجة هى نفسها : يرث الابن مصير الأب. والآن هيا نستبعد موضوع المرأة من **بيت الدمية**، ونعطى نورا هيلمر نفس حقوق تروفالد هيلمر، ونتركه ينظر إليها على أنها مساوية له. ماذا يتبقى من المسرحية؟ والإجابة الوحيدة الصادقة هى أنه لا شىء، ولتحرر نورا من بيت الدمية ولن يكون هناك أية مسرحية، أو أن هناك حل للمسرحية، وهو المواجهة بين الزوج والزوجة والخروج الذى يتبع ذلك، وهو الأزمة الوحيدة وحل العقدة التى يمكن أن تختتم عمل إبسن. وكما أوضح إبسن: "قد أقول بصدق أنه من أجل المشهد الأخير كتبت المسرحية كلها" (Ls ٣٠٠).

– وقراءة المشهد تعنى التقابل مع الخلاصة الوافية التى أنكرتها الحركة النسائية الحديثة المبكرة فيما يتعلق بحالة المرأة. إن اتهام نورا بأن أباها وزوجها قد ارتكبا خطيئة كبرى ضدها بمعاملتها كما لو أنها كانت رفيقة لعب هو توضيح جميل لتهمة وليستون كرافت Wollstonecraft الأساسية فى **التبرير** بأن النساء يتم تربيتهن لكى يدخلن السرور على حساب كل فضيلة "كما لو أنهن كن بهائم أليفة مهذبة". إن وصف نورا لنفسها كزوجة دمية والتى عاشت "من خلال استخدام الحيل" (١٦١) هو مثال جيد على اتهام فولر **Fuller** بأن الرجل "لا

يريد المرأة ولكن يريد فتاة يلعب الكرة معها" (روسى، الأوراق المناصرة للحركة النسائية، ١٦٧). إن إدراك نورا بأنها غير مؤهلة لفعل أى شىء فى الحياة وعلاجها - "إننى مضطرة لتعليم نفسى" (١٩٢) - يشكلان أساس الحركة النسائية المتفق عليه عالميًا فى القرن التاسع عشر من أجل تحرير المرأة؛ وعندما تقول نورا لتروفالد بأنها ليست مؤهلة لأن تكون زوجة لأى شخص، فإنها قد تعيد تفسير كلام بريمر Bremer وكوليت Collet ومارتينو Martineau بضرورة تعليم النساء لكى يكن "رفيقات للرجال بدلاً من أن يكن خادمات أو يتلاعب بهن" (روسى ١٨٦). وأخيرًا وعندما تكتشف نورا أن لديها من الواجبات ما هو أكثر من تلك الواجبات الملقاة على عاتق "زوجة أو أم" (١٩٣)، التزامات تطلق عليها "واجبات نحو نفسى" (١٩٣)، فإنها تعبر عن ما هو أساسى جدًا فى مبادئ الحركة النسائية : أن النساء ليست أقل من الرجال فى التمتع بصفة العقل والأخلاق وليس لديهن الحق فحسب، بل من الواجب عليهن تنمية هذه الصفة"... إن النهاية العظمى لمجهوداتهن لابد أن تكون الكشف عن مواهبهن الخاصة" (ويلستون كرافت، جوليانوس ١٤٩).

- إن نقاد نورا الغيوريين يتجاهلون حقيقة أن كون المرء "عابثًا" هو أساس فى دور الدمية المشوشة التفكير والذى هو دور نورا فى الزواج. ومن ناحية أخرى، كم كان من العبث انقاذ حياة تروفالد؟ إن مهاجمى نورا ينسون النقطة الجوهرية فى جريمة نورا : كان تروفالد سيموت إذا لم تزيف نورا. ولأنه كانت تسيطر عليه الفوبيا من الاقتراض، يرفض الزوج المريض أن يأخذ قرضا ولذا فلا بد من

انقاذه وضد إرادته. وكون أن عمل نورا فى إنقاذ حياته جريمة هو نفس الأساس لصراع إبسن بين القانون والحب؛ والحالة الجيدة التى تنطبق على نورا هى حالة أنتيجون البورجوازية فى تحديها للعالم : "أو أن الزوجة ليس لديها الحق فى إنقاذ حياة زوجها؟ إننى لا أعرف الكثير عن القوانين ... لقد فعلت ذلك بسبب حبى" (١٤٩). والجدل بأن نورا لا تقدر تماما اهتمامات زوجها ربما يقابله بشكل أفضل الإشارة إلى ڤيبلين Veblen، والذى، فى ملاحظة أن الشكوى الشائعة ضد "المرأة الجديدة" هى أنها "تدلل من قبل زوجها" و"تحاط باهتمام بالغ" ومع ذلك فهى "ليست راضية" يوضح أن ما نشير إليه كمزايا يشكل فى الحقيقة شكوى المرأة (٣٥٧ – ٥٨). والجدل بأن إبسن يذم نورا فى "حوار الجورب الحريرى" الشهير مع دكتور رانك Rank يبدو مفرط الاحتشام وعنيد. وبدون التفكير فى مغزاه، تفضل نورا صحبة الطبيب المتفهم والمسلى على صحبة زوجها: "نعم – كما ترى" تقول نورا بينما هى ورانك يتحدثان عن توافقهما مع بعض، "هناك بعض الناس يحبهم المرء كثيرًا وآخرون يفضل المرء أن يكون معهم" (١٦٦). ورانك هو جمهورها الحقيقى وهما يرقصان..." يمكن أن تتخيل أننى أرقص فقط لك – نعم وبالطبع لتروفالد، أيضًا – مفهوم" (١٦٤). وليس مستغربًا عندما يبرهن رانك على أنه مرافق جيد فى جلسة ممارسة نورا للبيانو، والذى يصدم تروفالد : "رانك! توقف ! هذا جنون تام" (١٧٤). ويبدو واضحًا أن رانك، على العكس من تروفالد، لا يريد أو يحتاج تصورًا مرة أخرى أن نورا عذراء وهو يمارس معها الحب. ومن خلال مشهد الجورب الحريرى، يظهر إبسن الجانب

الجنسى لزواج هيلمر غير الملائم. كما أن نهايته لا تبرهن على عدم أمانة نورا، ولكن إلى حد ما تكريمها : وهى على وشك أن تطلب من رانك النقود التى تحتاجها بشدة، وتواجه نورا بمصارحته بحبه لها، وبدلاً من أن تستغل مشاعره نحوها ترفض مساعدته : "وبعد ذلك، لا يمكنك أن تعرف أى شئ الآن" (١٦٦).

- إن الادعاء بأن نورا لا يمكن أن تكون بطلة مناصرة للحركة النسائية لأن بها عيوب هو مثال على طلب سؤال مشابه للجدل بأن **بيت الدمية** ليست مسرحية نسائية لأن الحركة النسائية هى، بحكم الواقع، موضوع غير جدير بالفن. ويستخدم مهاجمو نورا معايير واضحة غير مسماة بالنسبة للبطلة التى لا تقابلها نورا، والتى من بينها تبدو بعضها أو كلها مما يأتى: الحضور الدائم للتفكير الجاد، مزاج غير منفعل وهادئ ، ايمان راسخ بإطاعة القانون، حتى لو كان يعنى وفاة الزوج، إخلاص تام وأمانة، ورنكار مستمر للذات. وحتى تكون **بيت الدمية** مسرحية نسائية، فلا بد أن تكون بشكل واضح نوعا من المسرحيات الأخلاقية ذات الجدار الرابع مع اعتبار كل أنثى بطلة، وليست هذه الجاهلة المنفعلة المرتبكة - باختصار، ذات الصفة الإنسانية - نورا هيلمر.

- ولكن وبينما تمنع عيوب نورا تمثيلها للنساء، فإن الجدل يظل ناقصًا وتتغير الحالة فى الزعم بأنها تمثل البشرية. إن إنسانية نورا لا تسمح لها بتمثيل النساء ولكن، وبطريقة ساحرة، تسمح لها بتمثيل البشر أى الرجال والنساء إلى الدرجة التى معها يمكن أن يحدث للرجال ما يحدث للنساء أيضًا.

إن هذا المثال غير المنطقى له ما يوازيه فى لغز ناقد معقد : إذا كانت نورا امرأة تافهة وسطحية والتى تترك زوجها بسبب نزوة، عندئذ فإن **بيت الدمية** تتأهل لأن تكون عملاً **انقلابيًا** رديئًا؛ وإذا كانت نورا "غير سوية" أو "هيستيرية"، حينئذ فإن **بيت الدمية** هى دراسة حالة، ومثال على ظاهرة طبيعية معملية مصغرة؛ وإذا كانت نورا شخصية أنانية تخدم ذاتها والتى يدمر تعطشها الشديد للسلطة زواجها، عندئذ فإن **بيت الدمية** هى مسرحية ميلو درامية، فيها نورا كشخصية شريرة وتروفال كضحية، والفصل الثالث إما عمل غير مفهوم أو مثال غير ناضج على السخرية الدرامية فى تاريخ المسرح. غير أن نقاد نورا لم يزعموا أن **بيت الدمية** تنتمى إلى أى أسلوب فرعى دون المستوى.ومع استحسانهم لها كدراما راقية، ينغمسون فى هجوم جانبى على بطلة الرواية، يقللون من قدر نورا لكى يفرغوا نقاشها الجدلى ومتجاهلوا دلالات مناقشاتهم.

- إن عدم اكتمال هذا الهجوم، بينما لم يعترف به أحد أبدًا، يمكن تفسيره بسهولة. ولكى يدمرون هوية نورا كزعيمة وامرأة اضطر النقاد إلى "تفتيت" المسرحية، وحسب تعبير كوللر، اضطروا إلى إظهار كيف أن النص "يقلل من قدر الفلسفة التى تدعمه أو التعارضات الهرمية التى يعتمد عليها". وقد اضطروا إلى تفحص ما قد جعل إبسن نورا تقوله فى الفصل الثالث عن زوجها، زواجها وحياتها، ويبين أن عباراتها المطلقة تفند من خلال النص. وحيث إن النص موضوع التساؤل هو مسرحية، فإن هدم نورا يعنى مناقشة المغزى - الاهتمام والتيمة والأهمية - فى جزء الحوار الذى يعطيه إبسن لزوج نورا. ومما لا يدعو

للدهشة، أن أحدا لم يرتفع لهذا التحدى، وحيث إن تروفالد له متعاطفيه كما شاهدنا، فإن ما من أحد منهم قد أوحى بأن إبسن كان من حزب تروفالد بدون معرفته، وحقا إن الناقد الجرىء هو الذى يستطيع أن يساند موقف الرجل الذى يقول لزوجته، "إن عمل والدك الرسمى كان بالكاد فوق اللوم، ولكن عملى عكس ذلك" (١٦٠)، أو "بالنسبة للرجل، فإن هناك شىء ما جميل ومرضى فى معرفة أنه قد تسامح مع زوجته ... بمعنى أنه قد أدخلها فى العالم مرة أخرى وأصبحت زوجته وطفله أيضًا" (١٩٠). والاتهام الذى يوجه باستمرار ضد **بيت الدمية** هو أن إبسن قد جعل الزوج بلا فائدة لدرجة لا يمكن أن يكون معها صادقًا. "أنانى فى مثل هذه الأبعاد" حسب عبارة كوهت "لدرجة لا يمكن أن نأخذه على محمل الجد" (k ٣١٩). ومع ذلك فإن الاتهامات الموجهة لنورا هى عبارات معادة لعبارات تروفالد، من الاتهامات بالتفاهة "ماذا تسمى هذه الطيور الصغيرة التى دائمًا ما تطير من خلال حظها؟" (١٢٧) - إلى الخداع - "منافقة، كاذبة - اسوأ - أسوأ - مجرمة" (١٢٧) - إلى الأنانية والبعد عن كونها امرأة - "اتركى منزلك وزوجك وأطفالك" (١٩٢ - ١٩٣). ومبتهجًا أو غاضبًا، فإن صوت الزوج فيه اتهام قوى لدرجة أن نقاد نورا يكررون أحكامه، وهكذا يقرءونها هكذا من خلال عينيه. إن نورا عندهم هى نورا تروفالد.

ما كان يقصده إبسن

- إن أى شخص يزعم بأن نورا التى فى عقل إبسن كانت إمرأة سخيفة وأنانية وهستيرية إما يتجاهل أو يسيئ تمثيل الحقيقة الواضحة بأن إبسن كان

معجبًا وعاشقًا لنورا هيلمر. ومن بين كل شخصياته كانت نورا الأكثر واقعية بالنسبة له والمحببة إليه بشكل أكبر. وبينما كان يعمل فى **بيت الدمية**، أعلن لسوزانا : "لقد شاهدت نورا للتو. فقد أتت إلى ووضعت يدها على كتفى". وأجابت سوزانا: "ماذا كانت ترتدى؟ "فرد إبسن : "فستانًا من الصوف بسيط أزرق اللون" وبعد أن أكتسب شهرته من خلال بيت الدمية، كان إبسن مولعًا بتفسير أن الاسم الحقيقى لبطلة روايته هو "اينورا" Eleanora ولكنها كانت تدعى "نورا" منذ طفولتها. ويخبرنا بيرجليوت إبسن كيف أنها وزوجها سيجورد، فى إحدى المناسبات الأخيرة التى شاهدوا فيها إبسن بعيدًا عن الفراش فى السنة التى توفى فيها، طالبا الإذن بإطلاق اسم اينورا على ابنتهم المولودة. وقد تأثر إبسن بشدة وقال لها "فليباركك الله" (١٥٧). وهو فى الحقيقة قد عمد نورا بهدية غالية الثمن، حيث إن نورا واينورا كانا اسمان يمنحان لأخت أول سكولرود Ole Schulerud ، رفيق إبسن فى جريمستاد وأحد أقرب أصدقائه، وفى سنوات الفقر الأولى، كان سكولرود يؤمن بعبقرية إبسن، فى الوقت الذى لم يفعل فيه أى شخص هذا، وقد توفى سكولرود فى سن الشباب ولم ينسه إبسن أبدًا.

– وبعد عام من ظهور **بيت الدمية**، أتت امرأة اسكندنافية إلى روما، حيث كان يعيش إبسن وعائلته، وقد تركت زوجها وابنة صغيرة لكى تهرب مع عشيقها. وكان المجتمع النرويجى يعتبر هذا شيئًا غير طبيعى وطلب رأى إبسن فى ذلك. "الأمر ليس غير طبيعى، فقط هو غير معتاد حدوثه"، هكذا كان رأى إبسن.

وجعلت المرأة هذا الكلام مدخلاً لكى تتحدث إلى إبسن، ولكن لدهشتها فقد عاملها ببرود". حسنا لقد فعلت الشىء نفسه الذى فعلته نورا" هكذا قالت. وأجاب إبسن فى هدوء "إن نورا قد ذهبت بمفردها" (z ١٦٦).

- والشىء المحبب فى النقاش بأن إبسن كان لا يهتم بحقوق المرأة هو كراهيته لجون سيتوارت ميل فيما يتعلق بإعلان ميل Mill. ومن الشائع اقتباس ملاحظة لبراندز فيما يتعلق بإعلان ميل بأنه كان يدين بأفضل أعماله فى الكتابة لزوجته هاريت تيلر **Taylor** :

"تخيل" يقول إبسن مبتسمًا، إذا اضطررت لقراءة هيجل أو كروز مع فكرة أنك لم تكن تعرف هل كان هو هيجل أو زوجته، كروز أو زوجته هم الذين أمامك!" (**B** ٧٦ - ٧٧). غير أن براندز والذى كان يعتبره إبسن الناصح المخلص وشقيقه الروحى، يبلغ عن كلمة إبسن فى نقاش عن تأييد إبسن لحركة المرأة. ويلاحظ بأن قول ميل "كان يبدو سخيفًا بشكل خاص بالنسبة لإبسن مع شخصيته الفردية المعروفة" (٧٦) ويفسر بأن إبسن وعلى الرغم من أنه ربما كان لديه شىء من التعاطف فى البداية نحو قضية المرأة، فربما كما يخمن براندز، بسبب "الغضب من بعض الأشكال السخيفة التى كانت تفترضها الحركة" ، وهذه الاستجابة الأولية أفسحت الطريق نحو "تعاطف أكبر" عندما أدرك أنه "أحد الأهداف العظيمة فى معركة التقدم" (٧٧).

– والشئ الذى لم يتطرق إليه أبدًا فى مناقشات عدم اكتراث إبسن المزعوم بالحركة النسائية هو عندما ألقى إبسن خطبة المأدبة والتى أعلن فيها رفضه أن يحظى بشرف العمل من أجل حركة حقوق المرأة، فقد كان مهتمًا فى الأساس بالفتيات ويتضايق من حضور مناصرى الحركة النسائية الأكبر سنًا والذين كانوا يحيطون به. وفى أثناء الاحتفال بعيد الميلاد السبعين كان يعبر باستمرار عن "حنينه المحزن نحو الفتيات الصغيرات" (M ٧٧٣). ومن المؤكد أنه من المناسب السؤال أيهما يعبر بشكل أفضل عن أهداف إبسن فى **بيت الدمية**، ملاحظة ماكرة ظهرت فى انفعال أثناء مأدبة بعد عشرين عامًا من كتابته المسرحية أو عندما كتب ما كان يخطط له؟ : "إن المرأة لا يمكن أن تكون نفسها فى المجتمع المعاصر فهو مجتمع ذكورى تمامًا ذو قوانين شرعها الرجال، وذو مجلس وقضاة يصدرون أحكامًا على السلوك الأنثوى من وجهة نظر ذكورية" (OI ٥ : ٤٣٦). إن مسرحية **بيت الدمية** لا تتعلق بسعى كل فرد لكى يجد ذاته أو ذاتها، ولكن طبقًا لمؤلفها ، تتعلق بصراع كل إمرأة مع كل رجل.

– وليس صحيحًا أيضًا أنه "ليس ثمة دلالة على أن إبسن كان يفكر فى كتابة مسرحية نسائية "عندما بدأ العمل فى **بيت الدمية** (ڤالنيسى ١٥٠). وفى ربيع ١٨٧٩ وبينما كان إبسن يخطط لمسرحية وقع حدث مشين يبرهن ليس فقط على اهتمام إبسن بالحركة النسائية ولكن أيضًا على تأييده العاطفى لها. فقد قدم إبسن مشروعين فى أكثر من سبع صفحات، إلى النادى الاسكندنافى فى روما: بأن تكون وظيفة أمين المكتبة مفتوحة أمام المرشحات وأن يسمح للنساء

بالتصويت فى اجتماعات النادى. وفى المناظرة حول الاقتراح، ألقى خطابًا مطولاً، وهذا جزء منه :

> هل هناك أى فرد فى هذا الاجتماع يجرؤ على القول بأن نساءنا أقل مرتبة منا فى الثقافة، والذكاء والمعرفة أو الموهبة الأدبية ؟ لا أعتقد هذا. إذا فما هو الذى يخشاه الرجال ؟ إننى اسمع أنه من المقبول عرفيًا أن النساء يتمتعن بالمكر، وأننا نستبعدهن بسبب ذلك. حسنًا لقد قابلت رجلاً ماكرًا فى حياتى . وما أخشاه هو الرجال ذوى الطموحات البسيطة والأفكار القليلة، هؤلاء الرجال الذين يكرسون كل أفكارهم وطاقاتهم للحصول على مزايا معينة لذاتهم الصغيرة والذليلة (H ١٥ : ٤٠٢ -٣).

- وقد قبل اقتراح إبسن الأول ، ورفض الثانى بسبب صوت واحد وقد غادر النادى وهو غاضب. وبعد أيام قليلة، ظهر فى أمسية احتفالية. وقد اعتقد الناس أنه نادم ولكنه كان يعد لمفاجأة. وفى مواجهة الأزواج والزوجات الراقصين قاطع الأوركسترا لكى يقدم مشهدًا فظيعًا: ملقيا خطبة مسهبة على الحاضرين. وقد حاول أن يحقق تقدما لهم وصاح ولكن مقاومتهم التى اتصفت بالجبن حالت دون ذلك. وكانت النساء فى منتهى الخسة حيث إن الأمر بالنسبة لهن أنه كان يحاول أن يحارب. وقد أغمى على كونتيسة دانمركية وتم إخراجها غير أن إبسن استمر وازداد عنفه. وقد تذكرت جونار هيبيرج **Heiberg** والتى كانت حاضرة: "وبينما

كان صوته يدوى بدا الأمر وكأنه كان يوضح أفكاره الخاصة، وبينما كان لسانه يتهجم، بدا الأمر كما لو أن روحه تطوف بالظلام بحثًا عن هدفه الروحانى الحاضر - مسرحية - **بيت الدمية**، كما لو أنه كان شخصيًا يعيش نظرياته ، مجسدًا شخصياته. وعندما انتهى خرج إلى القاعة، وأخذ معطفه ومشى إلى المنزل" (M ٤٥٠). وبعد شهرين ، بدأ إبسن كتابه **بيت الدمية**.

- وبالنسبة لمعاصرى إبسن، المخضرمين وغير المخضرمين، كانت **بيت الدمية** أكثر التعبيرات وضوحًا وقوة عما يشكل "موضوع المرأة" ومنذ الثمانينات من القرن التاسع عشر وصاعدًا، توالت المقالات : "Der Nortypus" و"إبسن كرائد للحركة النسائية"، وهى بعض العناوين من كاتبى المقالات الأدبية والذين اتفقوا مع معاصريهم الأكثر شهرة أندريا سالومى Salomé، نازيموفا Nazimova ، براندز Brandes وستريندبيرج Strindberg مع الكتاب الآخرين حول إبسن سواء كانت مقالات يومية أو أسبوعية، بأن موضوع **بيت الدمية** كان موضوعًا نسائيًا من قبل الرجال.

- وقد لخص إليس Ellis والذى كان مفعمًا بأحلام الشباب وألهمته نورا، والتى أدعى أنها ليست إلا "وعدا بنظام اجتماعى جديد" لخص فى ١٨٩٠، بعد أحدَ عشر عامًا من إغلاق هيننج Hennings الباب بقوة، ماذا كانت مسرحية **بيت الدمية** تعنى بالنسبة لتقدم عصر إبسن. إن موجة التحرر الكبرى والتى تجتاح الآن العالم المتحضر تعنى إسميا لا شئ أكثر من أن النساء لابد أن يتمتعن

بحق التعليم. وحرية العمل، والاقتراع السياسى - لا شئ باختصار سوى الحقوق العادية المجردة للبشر البالغين فى دولة متحضرة".

- وفى ١٨٨٤ ، وبعد خمس سنوات من **بيت الدمية**، تم تأسيس رابطة حقوق المرأة النرويجية. وقد انضم إبسن إلى رئيسها بيرنر Berner ، ومع زملائه الكتاب وقعوا التماسًا رفعوه إلى البرلمان النرويجى يحثونه على تمرير قانون يلزم بوجود حقوق ملكية خاصة منفصلة بالنسبة للنساء المتزوجات. وعندما أعاد إبسن الالتماس إلى بيچورنصن علق بقوله أن البرلمان لا يجب أن يكون له اهتماماته بآراء الرجال : "إن استشارة الرجال فى مثل هذه الموضوعات تشبه سؤال الذئاب إذا كانت ترغب فى حماية أفضل للأغنام" (LS ٢٢٨). وكما تحدث إبسن أيضًا عن مخاوفه من أن الحملة الجارية من أجل الموافقة العالمية سوف تنتهى إلى لا شئ. والحل يكمن فى "تشكيل حزب قوى متقدم" يتضمن بين أهدافه "التحسين القانونى لوضع المرأة" (٢٢٩).

- إن إبسن إذًا لم يكن مهتمًا فقط بحقوق المرأة ولكن منغمسًا فى المعركة أيضًا ورفض طوال حياته أن يكون تحت رحمة منظمات وحملات عديدة متنوعة بما فيها رابطة حقوق المرأة والحركة التى تدعو إلى استبعاد علامة السويد من علم النرويج. وكان متحفظًا جدًا فى السلوكيات باستثناء الأوقات التى كان يغضب فيها، حيث إنه كان لا يحب الظهور. وبشكل حساس كان إبسن منعزلاً. ولكنه كان أيضًا كما أعلن براندز "مجادل عنيف بفطرته" (٤٧). وبينما فى

الحقيقة لم ينزل إبسن بالحياة إلى مجرد "أفكار" ، فمن الحقيقى وبشكل متساو أنه كان مهتمًا وبشكل عاطفى بالأحداث والأفكار اليومية فى عصره مثل أى كاتب قبله ومعه. وبعد مرور ستة أشهر من نشر بيت الدمية، أرسل التقييم الذاتى التالى فى رسالة إلى مترجمه الألمانى "لقد ساعدنى كل عمل جديد على التحرر والتنفيس، حيث إنه لا أحد منا بوسعه الهروب من مسئولية وذنب المجتمع الذى ننتمى إليه" (H ١٧ : ٤٠٢). وبعد عام أو أكثر قليلاً ، فى أغسطس ١٨٨١، كتب إبسن رسالة تأييد لصديقته كاميلا كوليت التى كرست حياتها لقضية المرأة:

"إن الأفكار والرؤى التى زودت العالم بها ليست هى من نوع الأفكار والرؤى التى تصلح لحياة عقيمة فى الأدب، فالعالم الحقيقى سوف يتمسك بها ويبنى عليها. وأن هذا قد يحدث قريبًا، فإننى أيضًا أتمنى من كل قلبى ... أرجوك أن تؤمنى بتعاطفى التام والحار معك ومع مهمتك فى الحياة. ولا تتركى أى شخص يقنعك بالتشكك فى هذا التعاطف" (H ١٧ : ٤٣٤).

أسلاف نورا فى الأدب والحياة

لونا:

إن مجتمعك هذا هو نادى للعزاب. فأنت لا ترى النساء **(أعمدة المجتمع)** (١١٧).

- تظهر نورا فى البداية باسم سلما براتسبيرج Selma Brattsberg فى **رابطة الشباب** ، المسرحية الشهيرة، مسرحية إبسن الأولى التى كتبت كلها بلغة عامية، والتى تلت **بيرچنت** عام ١٨٦٩. وعندما استجابت سلما إلى إعلان زوجها بإفلاسه المالى فإن جدالها واستعارتها هما جدل واستعارة نورا : "كيف أننى اشتقت حتى إلى نصيب ضئيل من مخاوفك. ولكن عندما تساءلت فإن كل ما فعلته هو الضحك مع نكتة. وقد البستنى مثل العروسة الدمية. وقد تلاعبت بى مثلما تتلاعب بطفل ... والآن فإننى لا أريد أيا من مشاكلك ... وسوف أتركك!"(٩٣). والصراع بين الزوج والزوجة والذى تم حله بطريقة سعيدة هو مسألة بسيطة فى **رابطة الشباب**. غير أن الاختلاف بين الأبعاد الثلاثة لسلما وسطحية الأشخاص الآخرين هو اختلاف كبير. وقد لاحظ براندز فى مراجعته بأن سلما كانت تمثل شيئًا ما جديدًا فى الأدب وتستحق مسرحية لذاتها.

- إن هذا الاقتراح هو بالتأكيد أحد الاقتراحات الرائعة قدمها ناقد إلى مؤلف، ويمكن التماس العذر لبراندز لأنه نال الثقة على **بيت الدمية** (B ٧٦). غير أن إبسن بالكاد كان يحتاج إلى التفكير مرة أخرى فى ملاحظة براندز عندما شرع فى كتابة الدراما. إن **بيت الدمية** هى تطور طبيعى للخيط النسائى القوى فى عمل إبسن الأول، بدءًا من **سيدة أوسترات انچر**، والتى فيها ظهر لأول مرة موضوع تقسيم الجنسين فى العالم إلى قطبين، واستمرارًا مع الفحص الناقد لهذا التقسيم فى **الفايكينج فى هيليجلاند**، **كوميديا الحب**، **المدعون**، **براند** وفى المسرحية التى تلت **الامبراطور جاليليو**، وسبقت مباشرة **بيت الدمية**، المسرحية النسائية **أعمدة المجتمع**.

- وبالنسبة لتاريخ الدراما فإن **أعمدة المجتمع**، هى أهم مسرحية فى القرن التاسع عشر، حيث إنه معها قدم إبسن على المسرح الأوروبى ما يعرف الآن باسم الواقعية المسرحية الحديثة وكرس نفسه بالنسبة لبقية عمله للدراما النثرية فى الحياة الحديثة. وباستثناء **الامبراطور وجاليليو**، وهى أطول بثلاث مرات، فقد أنفق وقتًا أكبر على **أعمدة المجتمع** أكثر من أى عمل آخر حيث كان يتصارع مع المشكلات التقنية فى الشكل الجديد.

- وقد زارت كوليت ، والتى كانت تشاهد عائلة إبسن بانتظام، فى الخارج، زارتهم أثناء كتابة **أعمدة المجتمع**، وقد حثها إبسن على التحدث عن الحركة النسائية المعاصرة لكى يحصل على مادة تصلح فى حواره. وقد كانت كوليت معجبة جدًا بإبسن وإحدى الأذكياء فى إدراك عظمة الهجين **بيرجينت** ، والتى أطلقت عليها "عمل جبار". غير أنها كانت متضايقة من شخصية صولفيج، وأعربت عن عدم استحسانها فى الصحافة ولإبسن نفسه؛ وقد أخبرته بأن امرأة أقل سلبية كان يمكن أن تظهر لبير حياته الضائعة. وفى السنوات التى سبقت مباشرة **بيت الدمية** عندما أصبحت الحركة النسائية أحد الموضوعات الرئيسية فى ذلك الوقت، انضمت كوليت إلى سوزانا إبسن فى حث إبسن على أن يتولى قضية الحركة النسائية بطريقة مباشرة، وتدين مسرحية **أعمدة المجتمع** بالكثير للمحادثات التى دارت فى منزل إبسن".

- ولكن المناصر الأول للحركة النسائية والذى أثر بشكل مباشر فى **أعمدة المجتمع** كانت أستا هانستين Hansteen (١٨٢٤ - ١٩٠٨) أكثر النساء سيئات السمعة فى النرويج، والتى عليها أقام إبسن شخصية لونا هيسيل Hessel . وتلاحظ چانيت راسموسين بأن "صورة هانستين القوية كانت صورة مصلح غريب وبلا عاطفة". وفى الحقيقة توضح راسموسين أن ، هانستين كانت أول رسامة بورتريه، وأول امرأة نرويجية تنشر فى "Nynorsk" "النرويج الجديدة" وأول امرأة نرويجية تحاضر أمام الناس. وقد تسببت خطب هانستين والتى هاجمت فيها وجهات النظر الاجتماعية التقليدية فيما يتعلق بالنساء - سببت عاصفة من السباب. وكانت أيضًا غريبة وعملية للدرجة التى معها كانت ترتدى أحذية الرجال الطويلة عندما يكون هناك مطر وأحيانًا كانت تحمل معها سوطًا تحمى به نفسها من مهاجميها. وقد قرأ إبسن عن هانستين فى الصحف النرويجية التى كان يقرأها من الغلاف للغلاف. وقد كانت لوجهة نظر هانستين بأن أمريكا الوطن الطبيعى لتحرير المرأة - كان لها صدى فى اتحاد الحركة النسائية **لأعمدة المجتمع**، والتفكير المتقدم بشكل عام، وقد سبقت الحركة النسائية فى أمريكا الحركة النرويجية بأربعين عامًا وساعدت أيضًا فى إلهامها. غير أن دين هيسيل الأساسى لهانستين يكمن فى سلوكها غير الأنثوى المتعمد وانتقادها الصريح لقدر المرأة.

- وتفتتح مسرحية إبسن بسخرية ناقدة عن مكانة المرأة فى العالم: فى منزل العمود الرئيسى للمجتمع كارستين بيرنيك Bernick، ثمانى سيدات، أعضاء فى "جمعية من أجل المعاقين أخلاقيًا" يشاركن فى أكثر الأنشطة الأدبية النسائية منذ

التاريخ - وهن "منشغلات فى الحياكة" (١٥) - وهن يستمعن إلى المعلم رورلاند وهو يقرأ بصوت عالى من **المرأة كخادمة للمجتمع**. ويحاضر رورلاند المتحفظ جدًا النساء عن مخاطر أمريكا "والمجتمعات الحديثة الأخرى" : "إن ما يهم أيتها السيدات هو الحفاظ على مجتمعنا طاهرًا. وعلينا الوقوف أمام كل هذا التجريب الذى يجلبه لنا عصر القلاقل" (١٧). وتجهز ثرثرة النساء لدخول لونا هيسيل، غير المنجسمة مع مجتمعها التى غادرت إلى أمريكا مع أخيها غير الشقيق السيئ چوهان. وكانت لونا التى "قصت شعرها وسارت فى المطر مرتدية أحذية الرجال الطويلة" - كانت "شخصية" (٢٦). وكان چوهان، كما عرف كل شخص، معروفا عنه الجرم المشهود مع امرأة سيئة السمعة - ممثلة. وعند عودتها على نحو غير متوقع من العالم الجديد الشرير، حيث كانت تغنى فى الصالونات وتحاضر وتؤلف كتابا، أصبحت لونا "المرأة الجديدة" المسلحة بالانتقام: وهى تقدِّر التفكير المستقل ، وتكسب قوتها، ومتقدمة فى السياسة، وعزباء. وبعد الاندفاع إلى حجرة حديقة بيرنيك مثل العاصفة البحرية، تعلق بقولها : "ولكن جميعكم تبدون مكتئبين. وهنا تجلسون فى الظل تحيكون هذه الأشياء البيضاء" وعندما تفتح الستارة التى تفتح الباب والنوافذ على الحديقة، وعندما يحطم ماكينة الخياطة، يسأل رورلاند لونا ماذا يمكن أن تقدمه لجمعية العمل من أجل المعاقين أخلاقيًا، ويتلقى الرد: "بوسعى أن أجلب الهواء إليها - يا صاحب الفضيلة" (٣٩).

- وقد أحبت لونا بيرنيك، والذى كان يرفضها من أجل أن يتزوج أختها غير الشقيقة بيتى Betty ، الوريثة، بينما أهانته لونا على مرأى من الناس وحزمت

حقائبها. ولأنه قد خطب لونا سرا ، كان بيرنيك يشعر بالحرج بسبب صراحتها؛ فقد هجرها، كما تتهمه ، عندما "سمع بالسخرية التى حدثت" عندما حاولت لونا "أن تتصادم مع كل المتزمتين فى المدينة بسبب بنطلوناتهم القصيرة وچونلاتهم" (٦٣). وقد اعترف چوهان للونا بأن بيرنيك، وليس هو" كان مذنبًا فيما يتعلق بفضيحة الممثلة، وقد هاجر إلى أمريكا متحملاً اللوم على فعلة صديقه. ويؤكد بيرنيك أيضًا شك لونا بأنه على الرغم من حبه لها، فقد تزوج بيتى للحصول على المال من أجل انقاذ عمل عائلة بيرنيك التجارى.

- ويصف بيرنيك المنافق نفسه على أنه بيرنيك المتزمت فى تفسيره فيما يتعلق بكيفية أنه استطاع بنجاح ألا يثير شهوة زوجته الجنسية. وعلى الرغم من عاطفتها نحوه إلا أن زواجهما لم يفسد، متوقعة شكوى روزمر بخصوص زوجته بيتا فى **روزمر شولم**، يوضح بيرنيك قائلاً بأنه فى البداية "كان لدى بيتى رقمًا كبيرًا عن التصورات المبالغ فيها فيما يتعلق بالحب ولم تستطع التعود على فكرة أنه بالتدريج، لابد أن ينتهى إلى رفقة دافئة وهادئة" (٦٤)، ومع ذلك، فقد قبلت بوجهة نظره الصحيحة فيما يتعلق بالتزاوج "تمامًا": "بالطبع إن اتصالها اليومى بى فشل فى أن يكون له تأثير قوى" (٦٥). ومن الواضح أن بيرنيك يكرس طاقته لبيرنيك وشركته. وتتذكر المرأة لونا بيتى "الجميلة المتفتحة"، والآن خياطة لجمعية العمل من أجل المعاقين أخلاقيًا، وقد جعلت منزل بيرنيك "نموذجًا للمواطنين" (٦٥).

- وحيث إن بيرنيك قد نزل بزوجته إلى شخصية مطيعة وبلا جنس، فقد جعل أخته مارثا Martha خادمة شخصية والتى تكرس حياتها للآخرين. ويوحى تقارب قصة مارثا مع قصة مارجاريث كوليت بأنها قد تكون ألهمت من قبل **بنات الحكومة**. ومثل مارجاريث فإن مارثا إبسن أحبت شابًا - چوهان - ولكنها متواضعة أكثر من اللازم لدرجة لم تعلن عن حبها، وعانت فى صمت. وتعترف مارثا للونا بوجودها الذى يشبه صولفيج "لقد أحببته وانتظرته ...وكانت حياتى كلها له منذ أن رحل" (١٠٠) . ولكن بينما قضت مارثا سنوات شبابها تفعل ما كان يطلبه بيتر من صولفيج بمعنى أن تعيش لرجل فى خيالها، فإن چوهان، هكذا تدرك الآن، كان يعيش "هناك وهو ينمو فى أشعة الشمس الساطعة ويشرب فى شبابه وصحته مع كل نفس، وفى نفس الوقت، أجلس أنا هنا أغزل وأغزل". وتكرس مارثا حياتها لعائلة أخيها، والذى لا يعانى مطلقًا عندما يتحدث عنها؛ فمارثا "لا وجود لها، فى الحقيقة" فهى "تضطلع بما يأتى إليها" (٥٧). وبالنسبة لبيرنيك فإن عبارة چوهان "ولكن ماذا عنها؟" ليست مفهومة "عنها؟ ماذا تقصد ؟ أوه نعم، لديها اهتمامات كافية. فهناك أنا وبيتى وأولاف، وأنا "وفى تفسير دور مارثا اللاأنانى فى الحياة ما يجعل بيرنيك ينطق بإحدى عبارات إبسن الذكية جدًا "إن الناس ينبغى ألا يفكروا دومًا فى أنفسهم أولا، خاصة النساء" (٥٧).

- وهذه النهاية السعيدة يتم غض النظر عنها من قبل دينا دورف أنه ، الفتاة الساذجة الحديثة فى أعمدة المجتمع. وكونها ابنة الممثلة صاحبة الفضيحة التى احتقرها بيرنيك، فوجئت دينا بمارثا بعد موت أمها. ومن خلال سيدات المدينة

الفاضلات اللاتى جعلنها تشعر بأصلها ، عانت دينا بشدة وشعرت بأنها منبوذة كثيرًا فى مجتمع بورجوازى مثل سفانهيلد فى **كوميديا الحب**. ومثل سفانهيلد تجبر نفسها على التوافق بمعنى العثور على زوج مناسب وخطبت سرا إلى المعلم رورلاند، والذى، مثل بيرنيك يفضل أن يحتفظ بخطوبته إلى امرأة أقل احترامًا فى السر. ولأنها كانت منجذبة إلى چوهان الصريح، تعترف له دينا بأن حلمها الأكبر هو الذهاب إلى أمريكا حيث تعتقد أن الناس هناك ليسوا "محترمين جدًا أو على درجة عالية من الأخلاق: (٥٢ - ٥٣) . وعندما يعلن چوهان عن رغبته فى الزواج منها، يقرر رولاند الإعلان عن خطبته لها إلى المجتمع. ولأنها فى مواجهة مع توقع الزواج من هذا الشخص ثقيل الظل القانع الأخلاقى، تعبر دينا للمرة الأولى عما تشعر به حقيقة "سوف ألقى بنفسى فى البحر قبل أن أخطب إليه" (٩٧). وعندما توقعت مشاعر نورا المختلطة من الذل والغضب عندما يتعطف تروڤالد لانقاذها، تنفجر : "أوه، الطريقة التى بها يعاملنى ... مع كلامه المتعالى! الطريقة التى بها جعلنى أشعر أنه لم يكن يربى شخصًا على مستواه! إننى لن أعامل بهذه الطريقة بعد هذا. وسوف أخرج" (٩٧). وإذا كانت لونا هى "المرأة الجديدة" فإن دينا هى "المرأة الشابة الجديدة" ، والتى فى وعدها لچوهان بالزواج منه، تخبر زوجها القادم : "ولكن أولا أريد العمل وأحقق ذاتى بالطريقة التى فعلت بها هذا. ولا أريد أن أكون شيئًا يؤخذ فقط" (٩٨).

- وعلى الرغم من قلة شهرتها وعرضها خارج اسكندنافيا وألمانيا فإن مسرحية أعمدة المجتمع تعتبر إحدى الأعمال المناصرة للحركة النسائية بشدة

فى القرن التاسع عشر. وباستخدام مثلثه المعتاد، يحيط إبسن بيرنيك بامرأتين متناقضتين، المطموسة ذاتيًا والقائمة بواجباتها بيتى "المرأة الأنثوية" وأختها غير الشقيقة نقيضتها "الذكورية" لونا؛ والصامتة التى عانت طويلاً مارثا، والصريحة المليئة بالحيوية دينا. ولأنها رفضت رورلاند كشخص غير مناسب للزواج، فإن لونا هيسيل لم تضحِ بنفسها من أجل عائلة بديلة، ولكنها هربت إلى العالم الجديد، حيث عاشت حياة مستقلة. وتحت تأثير لونا، يرى بيرنيك ما صنعه من حياته الخاصة، ويشكرها على توضيح الأمور له، ويعترف بأخطائه: "يبدو الأمر كما لو أننى أعود إلى حواسى الآن بعد أن تسممت" (١١٧) . وعندما تذكر هاكون وسكول فى **المدّعون** يدرك إهماله للنساء اللاتى أحببنه ويطلب منهن الصفح : "وأنت يا مارثا - يبدو وكأننى طوال هذه السنوات لم أرك أبدًا" (١١٧). وتشرح لونا السبب "إن جمعيتك هذه هى نادى للعزاب. فكانت لا ترى النساء" وحاشدًا بيتى ومارثا ولونا حوله، يعلن بيرنيك بطريقة عاطفية "إنكن أنتن النساء أعمدة المجتمع". غير أن لونا وبسرعة تحرره من الوهم: "عندئذ إنها حكمة جميلة اكتسبتها، يا كارستن. (وتضع يدها فى ثبات على كتفه). لا يا عزيزى - إن روح الصدق وروح الحرية - هما **أعمدة** المجتمع" (١١٧ - ١١٨).

- وهكذا فإن آستا هانستين الخادمة العجوز المناصرة للحركة النسائية، أضحوكة المجتمع ، تصبح، فى لونا هيسيل ، العقاب الناجح للمجتمع الذى يطعنها، ولأن سمعتها قد شوهت من قبل رجال بلدها وظهرت فى كاريكاتير الصحف، فإن هانستين والتى كتبت فيما بعد بأنها قد شعرت بالأرض" تحترق

تحت قدميها" هاجرت إلى أمريكا فى سن الخامسة والخمسين، بعد نشر **أعمدة المجتمع** (والتى استمعت بها بشدة) بعام واحد.

وربما، كما يقترح راسموسين، فإن أستا هانستين "قد تأثرت بلونا هيسيل". وكونها وجدت فى بوسطن الحركة النسائية المنظمة التى كانت تفتقدها النرويج، توفر لدى هانستين خبرة مؤقته لمقابلة جولى هاو، ولوسى ستون، ومارى ليڤرمور. وكانت تحضر اجتماعات تصويت النساء وأرسلت تقارير إلى النرويج عن "هذا القطيع من الرواد المؤثرين والذين أظهروا للعالم نسوة حقيقيين ، وأنوثة خالصة - تختلف عن النموذج المثير للشفقة والذى فرض علينا لفترة طويلة كوضع نسائى صحيح" (راسموزين ٢٦١ - ٦٢). وقد قضت هانستين تسع سنوات فى الولايات المتحدة معظمها فى بوسطن وشيكاجو، تعيش على رسم الصور وكتابة مقالات للجرائد النرويجية. وعندما صادفت زهرة الشمس كرمز نسائى لحقوق المرأة نحو النور والهواء التى تقدمها لونا هيسيل فى اجتماع جمعية المرأة من أجل المعاقين أخلاقيًا، تقدمها هانستين إلى سكندنافيا حيث تم اختيارها كرمز رسمى لرابطة حقوق المرأة. وفى أثناء سنوات هانستين فى أمريكا، خطت الحركة النسائية النرويجية خطوات كبيرة، واشتهرت الرابطة مع أول جريدة نسائية نرويجية لچينا كروج Krog **الأرض الجديدة**، وعلى الرغم من إعلان هانستين بأن أمريكا هى "أفضل مكان على الأرض بالنسبة للنساء" إلا أنها فى النهاية ومثل لونا هيسيل ، قررت أن تخوض معركتها على أرض بلادها وعادت إلى النرويج للمساعدة فى "إدخال الهواء إليها".

نورا الأصلية

لقد ألهم إبسن بطريقة مباشرة وكتب **بيت الدمية** وذلك من خلال الأحداث فى حياة لورا كيلر (١٨٤٩ - ١٩٣٢) ، وهى كاتبة نرويجية كان لها حياة عملية طويلة وناجحة. فعندما كانت فى التاسعة عشرة كتبت تكملة عاطفية لمسرحية **براند** أطلقت عليها بنات براند وأرسلتها إلى إبسن . ولأنه كان متأثرًا باهتماماتها ومستعدًا دائمًا أن يكون لطيفًا مع النساء الشابات، أجابها إبسن بخطاب شجعها فيه على الاستمرار فى الكتابة. وهكذا بدأ صداقة طويلة ثبت أنها بالغة الأهمية لكليهما.

- وقد رحب آل إبسن بلورا فى منزلهم. وقد أعجبوا بها، ومن الصعب ألا يقاوموا فكرة أنها كانت لبعض الوقت الابنة التى افتقدوها وكان إبسن عاطفيًا معها بشكل غير عادى وأطلق عليها أسماء مثل "طائر القبرة".

- وقد تزوجت لورا من معلم دانماركى يدعى ڤيكتور كيلر. وعندما أصيب بمرض السل، نصحه طبيبه بأن يعيش فى مناخ أكثر دفئًا. ولم يكن بوسع عائلة كيلر تحمل السفر، ولذا أخذت لورا فى السر قرضًا، خوفا على شعور زوجها الذى كان يكره بشدة الاستدانة، وخشية أن يرفض الذهاب لو عرف بذلك. وقد استمتعا برحلتهما فى الجنوب، واستعاد ڤيكتور صحته بدرجة كبيرة حتى أنه عاش أربعين عامًا بعد ذلك. وعند العودة من إيطاليا، مرا على عائلة إبسن فى ميونيخ وباحت لورا بسرها إلى سوزانا.

– وكانت لورا تعتقد أن بوسعها تسديد الديون من خلال ما تكسبه من مقالات الجرائد عند عودتها للوطن، ولكنها كانت مخطئة جدًا؛ وبسبب الضغوط عليها من أجل الدفع وبسبب يأسها، كتبت لسوزانا من الدانمرك فى بداية ١٨٧٨ تطلب منها أن تطلب من إبسن قراءة نص مرفق وإذا كان ممكنًا أن يوصى عليه للناشر هيجل. وقد أجابت سوزانا فى الحال : "صدقينى، إننى أشعر بقلق وتعاطف شديدين نحوك، وأنت تتحملين مثل هذا العبء الثقيل على كتفيك، وصدقينى أيضًا أننى قد تحدثت لصالحك بكل ما فى وسعى إلى إبسن. وليكن الله فى عونك!".

– وفى الحقيقة، فإن سوزانا لم تتحدث فقط إلى إبسن ، ولكن عرضت عليه خطاب لورا، والذى كما لاحظ فى بداية رده "كان المقصود به أن يقرأه هو أيضًا" (كينك ٥٠٧). ويعتبر خطاب إبسن وقائى ومحير، مثل خطاب أى أب لا يستطيع فهم إخلاص ابنته لرجل لا يستحق. ويبدأ بقوله أنه ليس فى وسعه التوصية على كتابها. وحتى لو تم نشره، فسوف يدمر سمعتها حيث إنه عمل يتسم بالاندفاع. وليس بوسعه فهم الظروف المحتملة التى يمكن أن تحيط بزواجها لكى ترسل كتابها قبل الانتهاء منه. "فى العائلة التى ما زال فيها الزوج موجودًا، لا يمكن أن يكون أبدًا من الضرورى على الزوجة أن تعانى كما تفعلين، ولا أستطيع أن أفهم أيضًا كيف يسمح لك زوجك بهذه المعاناة. ولا بد أن هناك شيئًا ما حذفته من رسالتك شيئًا كان سيغير الموضوع كله" وينهى إبسن خطابه الأبوى بهذه النصيحة "مهما كان الشئ الذى يزعجك، ضعى الموضوع كله فى يدى زوجك. فلابد أن يتحمل ذلك" (كينيك ٥٠٧ – ٨).

- ولم يكن بوسع إبسن أن يعرف كم كانت كلماته بلا جدوى وغير متصلة بالموضوع. وقد كانت كتابتها إلى معلمها الخاص هو إجراء يائس وأخير للخروج من هذه المصيبة. وكونها حامل ومريضة عندما تلقت رد إبسن، فقد أصيبت بحالة من الهياج وأحرقت النص، وزورت كمبيالة لكى تسدد القرض. وعندما اكتشف التزوير اضطرت لأن تخبر زوجها عما فعلته. وكان رد فعله برهانا على أن إبسن كان محقا فى تخمينه بأن لورا حذفت شيئًا هامًا من رسالتها : وصف شخصية زوجها. فقد طلب ڤيكتور الانفصال القانونى على أساس أن زوجته كانت أما غير صالحة وحصل على حق رعاية الأطفال بما فيهم المولود الجديد، وأدخل زوجته مصحة عقلية.

- وقد عرفت عائلة إبسن بهذه الأخبار من ڤيكتور كيلر نفسه فى مذكرة قصيرة. وقد كتب إبسن على الفور إلى الناشر يطلب منه أن يبحث فى ظروف لورا. وفى نفس الوقت خرجت لورا من المصحة، بعد شهر. وقد استغرق الأمر سنتين حتى أعاد ڤيكتور زوجته التى رجعت إلى البيت لكى تعيش مع أطفالها.

- وقد كان لقصة لورا وقع كبير عند إبسن. فقد أطال التفكير فى الزوجة المسكينة التى أجبرت على التضحية بنفسها لكى تسدد النقود التى أقترضتها من أجل انقاذ حياة زوجها، وفى الزوج الجاحد ، الذى سمح لزوجته أن تستعبد فى عمل تجارى. لقد فعلت لورا كل هذا "من أجل الحب" وعوملت بقسوة من جانب زوج سيطرت عليه فكرة مركَزَه فى عيون العالم. وفى ملاحظات إبسن نجد :

"لقد ارتكبت جريمة وهى فخورة بهذا؛ لأنها كانت تحب زوجها وأرادت إنقاذه. غير أن الزوج بنظرته التقليدية عن الشرف، يقف بجانب القانون وينظر إلى الموضوع بعيون الذكر" (OI : ٥ - ٤٣٧).

- وقد خفف إبسن من الجوانب العاطفية والغريبة فى قصة كيلر حتى يفى بمتطلبات الفن فى التصديق. فقد جعل بطل روايته ربة منزل وليست كاتبة والعمل التجارى ليس روايات ولكن مجرد نسخ، ويتحول خصمها من شخص وحشى إلى وصى يتحكم : وبدلاً من أن يدخلها مصحة، فإنه يصفها بأنها أم وزوجة غير صالحة، وعندما تصبح سمعته فى أمان، يغفر لها ويريد إعادتها إلى المنزل. وبمعنى آخر تعتبر عائلة هيلمر طبيعية، ولكن فى النهاية كانت عبقرية إبسن هى التى خلقت من عصفورته الصغيرة شخصا متمردًا يقذف بما هو طبيعى فى الرياح. وقد رجت لورا كيلر زوجها أن يعيدها، غير أن ربة المنزل نورا هيلمر تملّ من التوسل؛ وفى **بيت الدمية** فإن الزوج هو الذى يلتمس أن يعاد والزوجة هى التى ترفض.

موت الشهامة:

الذكر والأنثى فى بيت الدمية

نورا: إننى أنا التى رفعت المراهنة (١٣٥)

إن بيت الدمية هى أعظم عمل أدبى جدلى ضد فكرة "القطبين" تقسيم العالم إلى هو وهى والذى أتى به القرن التاسع عشر كمذهب فى الحياة. والمنزل، ومكان المرأة، هو عالم مصطنع مناسب للدمى؛ أما مثال الشهامة، العقيدة القديمة لما **يقتضيه نبل** الذكر، والتى بعثها قرن البورجوازية لتبرير عزل الأنثى، فيبرهن، بالدليل العملى، أنه مجرد خدعة: "ولكن ليس هناك أى شخص يتخلى عن الشرف مقابل الحب" (١٩٤)، هكذا يشرح الزوج الغاضب للزوجة المذهولة، والتى كانت تتوقع أن ينتشلها من العار. وهى التى انقذت حياته فى السر ودفعت ثمن ذلك سنوات قضتها فى العمل الشاق، تدرك المغزى الكبير لكونها ولدت من الحب: "هناك الملايين من النساء اللاتى فعلن ذلك". وقوة **بيت الدمية** تكمن ليس "فيما وراء" ولكن داخل أنوثتها، وهى عمل رائع يجسد إدراك بطلة الرواية بأنها ربما تكون شخصًا آخر غير تلك المرأة الصغيرة عند زوجها. وليس هناك أى عمل آخر يوضح بقوة الحقيقة المعاد اكتشافها من خلال أنصار الحركة النسائية الحديثين بأن مفهوم القطبين لم يكن يعكس القدرات الطبيعية ولا حقيقة حياة النساء والرجال، ولكن كبناء أيديولوجى كان يخفى عدم المساواة والتقسيم المفروض على أساس الجنس، وليس هناك أى عمل آخر يصر بطريقة واضحة

على النفاق، والضياع، والغباء المحض لعزل النساء من العالم حيث ينتقص من المبرر الجنسى النفسى الذى صيغ شعرا من أجل الأجيال القادمة على يد راسكين Ruskin : "إن الرجل هو دائمًا الفاعل والخالق والمكتشف والمدافع ومن خلال مكانة المرأة، يتم حمايتها من كل الأخطار والإغراءات. والرجل فى خضم عمله الصعب فى العالم المفتوح لابد أن يواجه كل المحن والأخطار".

- إن الرجل والمرأة عند إبسن، الزوجان فى بيت الدمية هى نسخة بورجوازية من التمثال الثقافى الكلى للزواج كصلة للعلو والدونية الطبيعيين، والتى فيها تعتبر المرأة مخلوقة ذات قدرة أخلاقية وعقلية بسيطة مكانها الصحيح بعد زوجها "نعم، مهما تقول يا تروفالد" (١٢٦). "نعم يا تروفالد، ليس بوسعى الذهاب إلى أى مكان بدون مساعدتك" (١٥١). إن نورا هى النزيلة العلمانية والطبيعية (ولكن فى النهاية غير طبيعية) لحواء ميلتون وهى تردد فى تقوى درس خضوع الأنثى "الإله هو قانونك وقانونى. وتروفالد الذى هو الوصى على نورا ومستشارها فى كل شئ حتى فى طريقة الرقص، يعرف أكثر. وفى المشهد الأول فإن المعيل يطلق على نصفه الأضعف "طائرة القنبرة" ثلاث مرات "والسنجاب" ثلاث مرات و"الأرعن" مرة واحدة والمبذر ثلاث مرات "شئ غير معقول ما يدفع ثمنه الرجل لإطعام مثل هذه الطيور" (١٢٨). وتبديد أموال ممول زوجها هو أحد الوظائف الهامة لنورا فى المنزل. فهى مثال جيد للزوجة عديمة النفع التى تقضى وقتها فى تزيين المنزل واظهار سيطرة زوجها المالية : "أوه اشكرك يا تروفالد، ليس بوسعى التحكم فى نهاية كل هذا" (١٢٧). وفى اختراع استعارة بيت الدمية

ينتبه إبسن إلى الطبيعة الجوهرية "لعالم المرأة" الذى وصفته تشارلوت جيلمان بعد ذلك بعشرين عامًا :

> الرجل وهو ينتشر ويكبر مع النمو الكبير للعالم، يعود للمنزل ويستقر فى القلق والكلام البسيط أو الراحة الحيوانية المغرية للمكان، مع إحساس غريزى بالانحدار. وهو شئ جميل بالنسبة لكل حاسة، ويبقى دافئًا وناعمًا وجميلاً أن تتناسب احتياجات المخلوق الصغير والذى يجبر على الإقامة بداخله. (**النساء والاقتصاد** ٢٦٣).

- إن مسرحية **بيت الدمية** مثل المسرحية التى خلفتها **الأشباح** هى مسرحية ساخرة؛ تؤدى فيها نورا دور الزوجة الأليفة كحارس طيب على تروفالد، وتخفى وحدة الهدف والإرادة المشكوك فيها تحت الحديث السخيف. وكلمتها الأولى، الكلمة الأولى فى المسرحية هى "يختفى" والممثلات اللاتى يؤدين دور نورا ينجحن إلى الدرجة التى معها يوحين بالموضوع العكسى فى النص الفرعى. "هام، لو أنك علمت فقط ما هو الثمن (سنوات العبودية بعيدًا لأعيد المال الذى حصلت عليه من أجل إنقاذ حياتك، نحن الطيور قد دفعناه ، يا تروفالد" (١٢٨). و**بيت الدمية** هى مسرحية إبسن ، النمطية دراما التنكر والاخفاء والتى فيها ينكشف الماضى والذى يكشف ظهوره الشخصية من خلال فضح المظاهر والأكاذيب. وبداخل نورا هناك الذكاء والشجاعة والفخر فى الإنجاز الذى يجعل هويتها كعروسة غريبة

وحقيرة. وهذا يبرهن على أن عقلها ليس جزءًا من جنسها. وحتى لو أن تروفالد، السعيد مع زوجته الطفلة، يمكن التماس العذر له لعدم رؤيته نورا تختفى وهى تتبع التقاليد المنزلية، فإن القارئ / المشاهد لا يستطيع ، حيث إن إبسن يضع نورا بجانب تروفالد، ونورا بدون تأدية دور المبذرة الصبيانية، تتوسل فى المشهد الأول : "أوه، نعم يا تروفالد، بوسعنا أن نسرف قليلاً الآن. أليس كذلك؟ فقط قليلاً" (١٢٦)؛ وفى المشهد الثانى تُخبر الحقيقة لصديقتها الحميمة : "لقد أنفقت كل ما استطعت توفيره" (١٣٧)؛ وفى المشهد الثالث مع تروفالد تمتدحه لدرجة أن كريستين ليند المتصيدة للوظائف" مشتاقة جدًا أن تكون تحت إشراف رجل قدير" (١٤٢) وفى المشهد الرابع، مع نصاب القروض، تعترف فى فخر وتحد". لقد وقعت اسم أبى" (١٤٨).

- ولأن المجتمع قد همشها بسبب الجنس، ليس فى وسع نورا المشاركة فيه؛ وهكذا فإن جريمتها هى نتيجة وتحدٍّ لاستبعادها. وقد جعل إبسن الحبكة تدور حول المال، حيث إن نورا كإمرأة متزوجة لا يمكن أن تقترض بدون موافقة زوجها تضطر للخروج على القانون. ومن أجل الحصول على المال بطريقتها الخاصة معناه أن ترفض وضعها الحالى، حيث إنه يعنى العمل فى هذا العالم، على الرغم من أنه ليس بالطبع وفقا للشروط الصحيحة، وتعتبر جريمة نورا صامتا تمردا وخفيًا يتطلع فى النهاية إلى الظهور.

-وكانت إعادة المال أكثر صعوبة مما توقعت نورا، هكذا تعترف لصديقتها الحميمة" تروفالد مضطر لأن يعيش بشكل جيد" (١٣٧). ولذا اشترت ملابس رخيصة لنفسها، الشئ الذى كانت تكرهه، فقد كانت تحب الأشياء الجميلة، وكانت تقتر فى كل شئ آخر، وتقضى لياليها تنسخ الأعمال. وكان الحصول على المال وتسديد الديون هو كل قصتها وفخرها، حيث إن هذا كان يجعلها تشعر أنها تساوى شيئًا ما. "لقد كان الأمر تقريبًا" هكذا قالت "يجعلنى أشعر كأننى رجل"(١٣٧).

- ويقلب إبسن الأحوال الجنسية حيث إن الزوجة الضعيفة المختبئة تبرهن على كونها "ذكر" مهم يمنح الحياة بمعنى الكلمة الحرفى. وتنقذ زوجها من الموت، أما الزوج القوى الحامى يصبح أنثى ضعيفة والذى لابد من حمايته من حقيقة حجرة تمريض دكتور رانك Rank ، من أطفاله المزعجين وحتى من المنظر الغير جمالى لزوجته التى تقوم بأعمال الحياكة. ولن يستطيع هذا الحامى المزيف إنقاذ نورا فى لحظة صدق، فحسب، بل يعلن نفسه كضحية وهى المضطهدة له. وتتضح وقفته كفارس حامى عندما يهاجم نورا بين عويل الألم: "سوف أهوى إلى الحضيض بسبب امرأة ضعيفة العقل .. وربما يعتقدون إننى وراء كل هذا - وأننى الذى دفعتك نحو هذا العمل. وكل ما استطيع أن اشكرك عليه أننى قد قمت بتدليلك طوال فترة زواجنا. ألا تستطيعن أن ترى الآن ما قد سببته لى؟"(١٨٨). وعند وصول خطاب الانقاذ، فإن صيحة تروفالد بالراحة تشبه صيحة فتاة وقعت فى الفخ : "لقد أنقذت ، نورا، لقد أنقذت!" وترد نورا فى

كلمتين تلخصان المسرحية، كما يلاحظ شيفريل Chevrel، "الصيحة الهامة جدًا لشخص غير معروف".

– ويجبر إعلان تروفالد عن خلاصه نورا بأن تواجه حقيقة شخصيته، نقطة الضعف الأخلاقية الرئيسية التى تأتى من نظرة جليلة لسمعته، والتى يسميها "الشرف". وحيث إنه قد واجه فقدان هذا الشئ، فإنه يرى حب نورا فقط كسبب يبرر سقوطه. وتكشف خيانته عن الحقيقة القبيحة التى كانت تنكرها نورا باستمرار. وعندما يفسر اعتراضه على استئجار كروجستاد سيئ السمعة ترد نورا بقولها بأنه لا يمكن أن يكون جادًا لأن اعتراضه تافه جدًا وتفسيرها لصديقتها المخلصة عن السبب فى احتفاظها بموضوع القرض سرًا يحلل زواجها بدقة : "إن تروفالد، بكل كبريائه الذكورى، لم يكن الأمر مؤلما بالنسبة له لو أنه اكتشف أنه مدين لى. وهذا سوف يدمر علاقتنا" (١٣٦) . وفى النهاية وعندما يتحول المقرض إلى شخص يبتز فإن قلق نورا وتصورها اليائس من أن تروفالد سوف يدافع عنها، يكشف عن أنها فى أعماق نفسها تخشى أنه لن يفعل ذلك. وفى تخيلها الحزين لشهامته، أطلقت على عمله المنقذ "الشئ المعجزة".

– وبعد أن يتم انقاذه ، فإن تروفالد وهو غير مدرك لآلام زوجته ومتمسكًا ضد أى منطق بفكرة أنها ضعيفة وتابعة سريعًا ما يلجأ إلى دوره كحامى شهم وينغمس فى الاستعارات المحببة: "يمكنك أن تستريحى الآن. لدى جناحان كبيران بوسعهما حمايتك. لقد أنقذتك من مخالب الصقر" (١٨٩). غير أن نورا التى

كانت تغادر فى زى خاص لكى تغرق نفسها من أجل ألا يضحى زوجها بنفسه، ترى الآن كرمها السخيف غير المجدى : يتوقع الرجال أن تعيش النساء من أجل الحب بينما هم أنفسهم لا يفعلون ذلك أبدًا. وحيث إنها خدعت ولكنها استثارت تغادر نورا الحجرة لكى تستبدل ملابس الرقص بفستان عادى. فقد أدت آخر عرض لها كدمية راقصة.

– إن القول بأن **بيت الدمية** ليست مسرحية نسائية لأنها تفتقر إلى الشعارات والنساء المثقفات معناه إنكار مصدر قوتها؛ تجسيد ازدهار الوعى لدى امرأة واحدة. ولقد فهم إبسن، فى المسرحية وفى العالم، بالنسبة لنورا وبالنسبة لجمهورها، أن ما نحيا من خلاله بشكل فردى يخلق مبادئنا ويشكل إخلاصنا، والذى أسماه المؤرخ كيلى Kelly "الرؤية النسائية الأساسية" "ما هو شخصى هو سياسى" (الرؤية المزدوجة ٦٠) . وفى المشهد الأخير من **بيت الدمية**، فإن خيانة زوجها هى التى تجبر نورا على أن تختبر زواجهما، وتعلن عن كونه زائفًا وتنقل صلاتها إلى "العالم الخارجى هناك" (١٩٩٢)؛ وتقودها آلامها إلى النهاية بالغة الخطورة بأن ملايين النساء قد عشن كما عاشت هى. وتجلب الاستنارة اعترافات صعبة، حيث إن رد فعل تروفالد على الجريمة التى ارتكبتها لإنقاذ حياته، والتى تفتخر بها، يجعلها تعترف بما قد فعله أبوها وزوجها بها.

– إن التنشئة الاجتماعية، للنساء على أساس النظام الأبوى بتحويلهن إلى مخلوقات تخدم هو التهمة الرئيسية فى كلام نورا المرير إلى تروفالد عن كيفية

استغلال أبيها أولاً وبعد ذلك هو لها من أجل التسلية "لعبا بها" (١٩١). وكيف أنها لم يكن لها الحق فى التفكير لنفسها، وواجبها هو قبول آرائهما فقط. ولأنها مستبعدة عن أن تعنى أي شئ، فلم تكن نورا أبدا فاعلا ولكن مفعولا به فقط. وبزواجها من تروفالد فقد امتلكها جنسيًا، وهى ترى الآن أنها فقط قد انتقلت من "يدى بابا إلى يديك" لكى تعيش "من خلال الحيل". فزوجها لايمكنه أن يحبها، حيث إنه مثل أبيها، لا يعرفها، وهو فقط يرغب فى "أن يكون فى حب معها" وتذكُر نورا تروفالد بطريقة مريرة أنها عندما احتاجت فهمه فهو اهتم فقط بما قد يصيبه؛ وانتهى الخطر، "لقد كنت بالضبط نفس الشئ، طائرك الصغير، دميتك التى كنت تتعامل معها بعناية شديدة، حيث أصبحت هشَّة وضعيفة" (١٩٥) .

- وفى ١٩٠٨، أدت الممثلة الروسية العظيمة آلا نازيموفا دور نورا فى نيويورك فى عروض مسرحية أصبحت أسطورية. ومن بين الجمهور كان كوهت Koht والذى يصف نازيموفا فى المشهد الأخير "بغزارة عاطفية جعلت تحول نورا فى النهاية حقيقة داخلية تماما، مصورة فى كلمات محملة بالعاطفة" (k ٣٢٣). ويتذكر كوهت خوفه عندما اعتقد أفراد الجمهور خطأ "العمل الفنى" على أنه "مجموعة أفكار" وبدأوا يصفقون لنورا بعد كل سطر "كما لو أن الأمر كان محاضرة سياسية" (k ٣٢٣). ومع أنه ليس كذلك، فإن كلمات نورا على الرغم من ذلك تبدو سياسية حيث إنه فى تمثيل الحقيقة الداخلية" لربة منزل نرويجية غامضة، فهى تشكل خطابا لغويا بالاعتراف بكل امرأة عاشت حياتها من أجل

الرجل، وإذا أخذنا حالة نورا فهناك "الملايين". وبعد عرض ما يعتبره المسرح الحديث كأخلاقيات سيئة ، كان جمهور ١٩٠٨ يستجيب إلى شعر إبسن النسائى القوى، الوعد أن على الجانب الآخر من بيت الدمية نساء لسن أقل من الرجال، باستطاعتهن التعلم أن يكن مثل الرجال: "فى اعتقادى أننى بشر، ليس أقل شأناً منك - أو على أية حال لابد أن أحاول أن أصبح بشرًا" (١٩٣). إن عالمية **بيت الدمية** لا تأتى من "دعوتها للصدق فى كل علاقة إنسانية"، ولكن فى دعوتها للمساواة فى العلاقة بين الرجال والنساء.

- وفى نقاشهما لبطلات الرواية "أسيرات الهندسة المعمارية" "والمحصورات فى المنزل" تزعم ساندرا جيلبرت وسوزان جوبار بأن " تجسيد السجن والهروب يتخللان أدب القرن التاسع عشر من خلال النساء لدرجة أننا نعتقد بأنهن يمثلن تراثاً نسائيًا فريدًا فى هذه الفترة" (**المرأة المجنونة** ٦٠). وإذا كان الأمر هكذا ، فإن **بيت الدمية** هى استثناء ذكورى عظيم. وبينما تهرب بطلات الكاتبات من المنزل الذى يشبه السجن، توجد نورا بلحمها وشحمها من خلال باب بسيط جدًا تغلقه بشدة لكى توفر نقطة تعجب لرحيلها. وربما فى ١٨٧٩، كان بوسع الرجل فقط أن يتخيل مثل هذه الحرية.

- وهؤلاء الذين يرفضون **بيت الدمية** على أنها مسرحية عتيقة الطراز كانوا سيفعلون حسناً إذا ما أعادوا تفحص ما تركته نورا خلفها. وغلق الباب على الزوج كان عملاً متهورًا بشكل غير كاف؛ وقد أعطى إبسن نورا ثلاثة أطفال

صغار أيضًا. وتعلق اليزابيث هاردويك Hardwick قائلة : "لقد وضع إبسن ترك أطفال نورا على نفس المستوى العاطفى والأخلاقى مثل ترك زوجها ولا نستطيع فى قلوبنا أن نوافق على ذلك ... فقد أخذ بعمل الرجل بأنه حيثما يهم تحقيق الذات فإن الأطفال لن يكونوا عقبة. وإذا لم نستطع استحسان ترك نورا، فذلك لأننا لم نفهم إبسن، الذى يرفض باستمرار أن يجعل الأطفال موضوعًا منفصلاً. وحجة تروفالد هو أن نورا دائمًا تنظر إلى واجباتها نحو "زوجها وأطفالها" كما لو أن الثلاث كلمات كانت اسما مركبا. ولا يفصل إبسن نورا كأم عن أطفالها كزوجة لأنه يعرف مصدر اضطهادها كله، والاعتقاد فى "الطبيعة الأنثوية" شىء ثابت فى حد ذاته والذى قطبه المناسب هو كون المرأة زوجة عائلية والذى جوهره هو الأمومة. ومغادرة نورا هى، بكلمات زوجها، "شئ يتسم بالغضب" و"الجنون" لأنه ينكر الهدف من وجودها وهو هدف يقوم على الخدمة والانجاب : "قبل أى شئ آخر، فأنت زوجة وأم" (١٩٣). وقبل مسرحية ريتش **Of Woman Born** (مولود من امرأة) ومسرحية بادينتر **Myth and Reality : Mother Love** (حب الأم : الأسطورة والحقيقة) بمائة عام، يقلل إبسن من أسطورة الأمومة من خلال فصلها عن حمل الأطفال. "وأنا - كيف أكون مستعدة لتربية الأطفال؟" تتساءل نورا فى بلاغة (١٩٢) . وقصر دور المرأة على الخدمة المنزلية مع ذلك وفى نفس الوقت اعتبارها مسئولة عن تربية الأطفال هو شئ سخيف. وبوسع ممرضة نورا العجوز أن تربى أطفالها أيضا أو أفضل منها : "إننى لست على مستوى العمل" :(١٩٢).

- وليس فى وسع نورا رؤية تفاهة تطلعات تروفالد إلى السلطة لأن لها تطلعاتها الخاصة، تطلعاتها النابعة من تجربتها الخاصة : "إننى أنا التى اقترضت النقود" (١٣٥). وحتى فى عالم "ألعاب زواجها فقد كانت تساوى شيئًا ما : الذكاء والتصميم اللذان سمحا لها بأن تنقذ حياة زوجها سوف يساعدانها على الاندماج فى العالم الخارجى الذى تعيش فيه".إنك لا تعرفين أى شىء عن العالم الذى تعيشين فيه "، هكذا يذكّرها زوجها. وترد "لا لا أعرف". "ولكن الآن سوف أبدأ أتعلم بنفسى. وسوف أحاول أن أكشف من الذى على حق، العالم أم أنا" (١٩٣).

- إن شعر مغادرة نورا يكمن فى إشارة القوة وتأكيد الصراع وهى تغلق الباب على بيت الدمية لكى تدخل ليل العالم المفتوح. ويعتبر إخراج المرحلة الأخيرة الشهير هو النجاح النهائى فى إنهاء المسرحية الكامل لأيديولوجية القطبين من خلال كشفها لحماقة المثالية الفروسية وفكرة العقل الأنثوى. وعند الانتهاء من **بيت الدمية**، كتب إبسن لناشره "ليس بوسعى تذكر أى عمل لى أدخل على الرضا أثناء وضع التفاصيل مثلما حدث مع هذا العمل" (Ls ١٨٠). وقد ظل الفنان المجاهد الذى يقف فى صف المرأة.

الفصل السادس

أشباح السيدة الڤينج

ما هو الشبح ؟ قال ستيفين بقوة "الشخص الذى تلاشى إلى شئ غير محسوس من خلال الموت، ومن خلال التغيب، ومن خلال تغير السلوك".

چيمس جويس، (يوليسيس)

- من المعروف بطريقة شائعة أن مسرحية **الأشباح** كانت ردًا سريعًا لإبسن على الهجمات الشرسة ضد **بيت الدمية** "كان لابد من كتابة الأشباح" هكذا كتب إبسن إلى بطلته السويدية المناصرة للحركة النسائية صوفى ادليسبار Adlesparre ؛ "فبعد نورا كان لابد من مجئ السيدة الڤينج" (Ls ٢٠٨) ومع ذلك فإن قراءة **الأشباح** المتأنية مثل قراءة **بيت الدمية** المناهضة للحركة النسائية هو أن رد إبسن على نقاد نورا الغاضبين عبارة عن مسرحية تتعلق بامرأة أخطأت فى حق زوجها. وحيث إن "الأشباح" أحد أحجار الزاوية فى المسرح الحديث، فهى المسرحية التى برهنت على إمكانية التراجيديا فى الملابس الحديثة، هى مسرحية تتعلق بامرأة فشلت كزوجة.

- وأن يلوم قارئوا **الأشباح** مسز الڤينج Alving هو الدرس الذى يلقنه تريلينج Trilling فى قصته القصيرة الشهيرة "عن هذا الزمان وعن ذلك

المكان". وعندما وضع البروفيسور هاو Howe السؤال أمام طلابه" عند باب من لابد من وضع التراجيديا ؟" يتعرف الطالب Casebeer على فاعل الإثم بأنها الوراثة ويقول : "خطايا الآباء تنتقل إلى أطفالهم" (٨٦). ويقول الطالب چونسون أن الخطأ هو خطأ الكاهن ماندر بسبب إعادة هيلين الفينج إلى زوجها. ويعترض الطالب هيبارد ويشير إلى أن الكابتن هو الذى "فعل كل الأمور السيئة" والطالب ترتان المفضل عند هاو هو الذى فقط يتحدى وينهض على قدميه ويأتى إلى لب الموضوع: تقول مسز ألفنج "إن أباك لم يجد أبدا مخرجا لبهجة الحياة الغامرة التى كانت بداخله. وأنا لم أجلب أى إجازة إلى منزله أيضًا. وأخشى أن أكون قد جعلت منزل أبيك غير محتمل بالنسبة له، يا أوسوالد. ويرى أكثر الأولاد ذكاءًا فى الفصل، الذى كان كل طلابه من الذكور، ما لم يدركه الطلاب الأقل ذكاءًا : إذ إن إبسن كان يلقى باللوم على المرأة. أما ترتان الذى "توصل إلى الهدف الأدبى لكل شئ تقريبًا" فقد أرضى مرة أخرى معلمه من خلال ترديد "ملخص المسرحية" (٨٨). ولو أن السيدة الفينج كانت مدفوعة بشكل أقل من خلال الواجب، ولو أنها لم تجبر الكابتن الفينج لأن يبحث عن متعته فى مكان آخر، لكانت قد منعت الكارثة، جنون الابن، نتيجة لمرض الزهرى الموروث والذى انتقل إلى الأب خارج المنزل الفاتر. ويتسبب افتقار الزوجة إلى الاستجابة الجنسية فى أن يغازل الزوج غيرها. ويشرح البروفيسور هاو فى أناة لطلبته السذج: "لقد كنا نفترض بأن الكابتن الفينج كان رجلا سيئا تماما، ولكن ماذا لو افترضنا أنه

أصبح سيئا لأن السيدة الڤينج، عندما تزوجا فى البداية، قد تصرفت نحوه بطريقة محتشمة على حد قولها؟" (٨٨).

- إن أكثر العبارات بلاغة للوم السيدة الڤينج تعود إلى أونا إليس - فيرمر Una - Ellis - Fermor، والتى أعطت مثالا نسائيا وذلك لتفسير رؤية إبسن لواجب الزوجة الحقيقى، وعند الإدراك بأنها كانت تحتاج إلى بهجة الحياة فى شخص آخر، فى الزوج الذى وهبته الطبيعة تلك البهجة، فإن السيدة الڤينج "تأتى فى مدى مسافة يمكن قياسها فى إدراك واجب آخر، نحو البهجة ونحو السرور والحب والذى عنه كان بوسعه أيضًا أن يقول "ولا نعرف أى شئ جميل مثل الابتسامة التى على وجهك" وفى شكل آخر من أشكال النقاش يتضح الهدف: فشل هيلين الڤينج فى القيام بواجباتها الزوجية يتسبب فى تدمير زوجها.

- إن لوم السيدة الڤينج يتناسب مع مقارنة **الأشباح بالملك أوديب** والعمل فى مسرحية إبسن هو إدراك بطلة الرواية المتزايد باشتراكها فى جريمة تدمير زوجها. ومثل تراجيديا سوفوكليس فإن **الأشباح** هى دراما بحثية تكشف حقيقة الماضى من أجل التعرف على المسئولية الأخلاقية وتعترف السيدة الڤينج بذنبها فى خطاب الاعتراف الذى تلقيه على ابنها فى المشهد الثالث : "إن أباك المسكين لم يجد أى منفذ لفرحة الحياة الغامرة التى لديه. وأخشى ألا يكون بوسعى أن أجعل بيته كله بهجة ... وقد تحول كل شئ إلى واجبات، واجباتى وواجباته - وأخشى أننى قد جعلت هذا البيت لا يحتمل بالنسبة لأبيك المسكين (H ٩: ١٢٢).

-وليس هناك مطلب من جانب مؤلف براند، **وأعمدة المجتمع وبيت الدمية** يبدو أقل احتمالا من مطالبة البشر بإنجاز الالتزامات غير المطلوبة وغير المحسوسة. ومع ذلك يزعم النقاد بأن **الأشباح** هى مسرحية تتعلق بامرأة لو كان لديها تعليم مختلف أو قد طورت أفكارًا أخرى من جانبها، لكانت قد عرفت بشكل أفضل كيف تحب رجلاً تزوجته من أجل المنفعة. وفى تفسير ماكفرلين McFarlane فإن قصة السيدة الڤينج، على العكس من قصة نورا"، هى عمل امرأة أغلقت الباب بشدة على زوجها وفرت فى الليل، ولكن اقتنعت بأن تعود لأداء واجبها مع كل نتائج هذه القصة الخطيرة"، وعندما عادت، ومع ذلك، فإن دفء الخبر كان مفقودا ولم تترك أى مساحة من أجل "الاستمتاع بمباهج الحياة" (3 : 5 OI، ٥). وبمعنى آخر فإن هيلين ما كان يجب عليها أن تتزوج الڤينج أو تعود إليه، ولكن عندما فعلت ذلك، فقد كان من الواجب عليها أن ترغبه جنسيًا. ولأنها لم تفعل يحملها مسئولية التراجيديا.

- وبينما ما من ناقد يقول كلية بأن إبسن كان يؤمن بأن الزوجات عليهن واجب بأن يقدمن الحب العاطفى لأزواج غير محبوبين، والادعاء بأن هيلين كان عليها أن تكون دافئة جنسيًا بالنسبة لألفينج هو بالرغم من ذلك مبدأ مستهلك فى "دين الزواج" متنكرا فى ليبرالية جنسية. وكانت هيلين تدين به لألفينج لكى تريده. وما يوحى به هذا فيما يتعلق بالعلاقة بين الواجب والرغبة وفيما يتعلق بوجهة نظر إبسن فى العلاقة يبدو غريبًا. ويتجاهل أيضا تفسير إبسن والذى يقول بأن هيلين كانت تحب رجلا آخر حبًا شديدًا لدرجة أنها تركت زوجها من

أجله، وهكذا يبدو الأمر غير منطقى وصعب فى أن نطالبها بالرغبة الجنسية نحو زوجها. ولكن حتى ولو أن حبها للكاهن ماندرز قد استخدم ضدها، فإن الزوج هو الذى كان لابد أن تحبه. وبينما لا تقدم المسرحية معلومات كافية لكى نصدر حكما على قوة الكاهن كاندرز الجنسية، فهى ترسخ حب الكاهن الدنيوى لهيلين ومع ذلك فإن ماندرز الآن ، والذى كان منذ ثلاثين عاماً مضت رجلاً مختلفًا، يرسل هيلين للمنزل، ويخبرها أن تلك كانت "أكثر المعارك صعوبة فى حياتى" (٩٣). أما بالنسبة للمطلب بأن هيلين ما كان يجب عليها أن تحب الرجل الذى أسرعت إليه وهى تصرخ "إننى هنا : خذنى" (٩٣) ,ولكن إلى حد ما الرجل الذى تزوجته بلا تفكير، فيبدو الأمر مناسبًا للإشارة إلى الهدف الذى سوف يشير إليه إبسن لاحقا، ربما أفضل من أى شخص آخر فى **البطة البرية** : "المطالبة بالعنيد المثالى".

النظر إلى الوراء

- لقد شرح فرانسيس فيرجسون Fergusson فى مقالة شهيرة "مؤامرة **الأشباح**: الفكرة، الرواية والمأساة"، كيف أنه اضطر لأن يقلع عن قراءة رواية إبسن لأن بطلة الرواية لم تدرك لحظة تنوير. ويختتم بأن إبسن قد هجر محاولاته فى كتابة تراجيديا لكى يشيِّد عملاً يحمل رسالة لكى يبرهن على أن هيلين الفينج "كان عليها أن تغادر المنزل منذ عشرين عاما مضت" (١٥٠). إن ترك هيلين للمنزل منذ عشرين عامًا مضت، عندما كان ابنها فى السادسة أو

السابعة، ما كان سيشفيه من مرض الزهرى، ولكن السبب فى أن **الأشباح** لا تتضمن لحظة التنوير الضرورية بالنسبة لمفهوم فيرجسون عن التراجيديا هو أنها ليست دراما بحث سوفوكلية. إنها نوع مختلف من التراجيديا، والتى شكلها ليس هو بحث بطلة الرواية عن حقيقة الذات ولكن إلى حد ما توضيح عواقب رفضها لتلك الحقيقة لصالح متطلبات الحياة. إن **الأشباح** ليست تراجيديا سوفوكلية مختصرة، ولكن إحدى أكثر المسرحيات حبكة فى الدراما، وما لاتعرفه هيلين الفينج ليس ما هى عليه - جبانة - ولا ما فعلته - عاشت حياة أكاذيب لأكثر من عشرين عاما - ولكن نتائج ما هى عليه وما فعلته. إن العمل المأساوى للأشباح ليس هو بحث عن امرأة تكتشف أنها كان لابد أن تكون أكثر حبا لرجل لم تحبه ولكن إلى حد ما توضح التلوث الذى سببه استسلامها لذلك الرجل - ليس مرة واحدة ولكن مرتان.

- ويوجد الماضى بقوة أكبر فى **الأشباح** أكثر مما يوجد فى أى مسرحية أخرى لإبسن. ويدقق إبسن جدًا فيما يتعلق بشخصياته. وعندما عادت زوجته إليه فإن الفينج" يستدير بعيدًا عن فسوقه "(١٧٨) ويلخص الكاهن ماندرز المعرفة العادية، وهى أن يعيش حياة صالحة بعد ذلك. وأصبح نموذجا للمواطن المثالى، مثل بيرنيك فى **أعمدة المجتمع** ومحسنًا إلى المجتمع، وقد توفى منذ عشر سنوات مضت. فى هالة من القدسية ولا أحد يدرى عن الفينج الحقيقى باستثناء أرملته، والتى تكشف للكاهن أنه بعد ١٩ عاما من الزواج ، فإن زوجها "قد توفى ماجنا كما كان يعيش فى حياته" (٨١)؟ وبعد عام من الزواج، أسرعت هيلين إلى

مـاندرز، الذى أحبته وأحبها غيـر أنه أعـادها إلى بيتهـا إلى الڤينج لأنه كان من واجب الزوجـة أن تبقى مع زوجـهـا. وقـد حملت فى ابنهـا أوسـوالـد، على أمل أن تتغيـر الأمور مع وجـود الطفل، غيـر أن الأمور سـاءت، وعندمـا وجد زوجهـا طريقه مع الخـادمة، أصـاب الرعب هيلين خشـيـة أن يرى الطفل الصـغيـر مـا كـان يفعله أبوه. ولذا فقد أرسلته بعيدًا إلى المدرسـة، وتخلصت من الخـادمة وأصـبـحت هى سيـدة أعمـال، تشرف على العقـارات وتدير المال بينما يرقـد الزوج على الأريكة أو ينكمش فى حجـرته للشـرب وقـد أثمـرت العـلاقـة بين الڤينج والخـادمـة عن ابنة رچين Regine والتى كبـرت وهى لا تعـرف شـخـصـيـة أبيـهـا واعـتـبـرتهـا السـيـدة الڤينج خادمة لهـا. وكل هـذا تم التـحفظ عليه سـرًا، واوسـوالـد الآن يبلغ "٢٦ أو ٢٧ عامًا" رسـام يعود من باريس من أجل خدمة ملجـأ أيتام الكابتن الڤينج التـذكارى، وقـد تربى على الإيمان بأن أبيـه كـان نموذجًـا للاحـتـرام. والملجـأ ، الزيف الأخيـر فى أكذوبة حياة السـيـدة الڤينج، سـوف يكون الخـتم النهـائى على الماضى ويخفى الحـقيـقـة مرة واحـدة وعلى الجـمـيع "سـوف يبـدو كـمـا لو أن الموتى لم يسكنوا أبدًا فى هـذا المنزل" (٨٥). وتنهى السـيـدة الڤينج المصـارحـة مع الكاهن المرعوب.

- ولكن المصـارحة الهـامـة لم تأتِ بعد، والسـيـدة الڤينـج نفسـهـا تبـدأ بعـد فـتـرة قصـيـرة فى الاسـتـمـاع إليهـا فى الفصـل الأول، ويعـود الرجـل المتوفى إلى الحـيـاة من خـلال تقليـد ابنه - أمـا أحـداث الحـبكة السطحـيـة - الاسـتـعـدادات لتكريس ملجـأ الأيتـام - يتـم النزول بهـا مـن خـلال الشـر المعـاكس الـذى يجد طريقـه ببطء من خلال القوة البورجوازية لمؤسسـة السـيـدة الڤينـج، سـاخرًا من كفاءتها التى لا تنتهى

بينما يحترق تماما الملجأ معلنا عن نفسه أخيرا عندما يلقى الابن المريض مصيره الموروث وتنزل ستارة المشهد الثالث مع صرخات ألم الأم.

- إن الارتجال الواضح لعبارة ماندرز "ست وعشرون، سبع وعشرون" يخفى حقيقة هامة : مهما يكن العدد الصحيح، فإن ابن هيلين المريض. شوهد بعد عودة أمه. ولو أن السيدة الفينج كان قد تم الترحيب بها لدى زوجها غير المرغوب فيه، فإن من الممكن أنها ربما تكون قد احتفظت به فى المنزل أكثر، ولكن ابنها كان سيولد مع مرضه العضال فى وقت مبكر. ولا يخبرنا إبسن متى أصيبت الفينج بالمرض، ومع الأخذ فى الاعتبار الدرجة التى وصل إليها الكابتن فى المغازلة، يصبح من الصعب معرفة ذلك؛ ومن بين المتخصصين فى معرفة إبسن يبدو جويس هو الذى يقدر ما يحب منتقدى السيدة الفينج أن يطلقوا على زوجها "بهجة الحياة" غير أن إبسن لا يجعل هيلين تخبر ابنها، عندما تقرر أن تخبره "بكل شئ" وأن "أباك كان رجلا محطمًا قبل أن تولد" (١٢٢). ومن الواضح، عندئذ، أن "اعتراف" الفصل الثالث ليس له صلة بالسر الرهيب الذى يكشف نفسه ببطء. وحيث إنه لا يهم كيف جعلت السيدة الفينج منزل زوجها بهيجًا، فإن حالة أوسوالد لم تتغير. والجدل بأن الكابتن قد أصابه المرض بعد أن رفضته، وأنها لهذا تعتبر المسئولة عن ذلك، فإنه ليس فقط جدل مخادع ومغالط فى حد ذاته، ولكنه من غير المستحيل أن يكون صحيحًا على أسس نصية. وإبسن ، الذى أطلق عليه الكاتب هامسون Hamsun لقب "المحاسب" الذى لا يجرؤ أحد على اتهامه بالتأليف العشوائى ، لم يحدد مشكلة عمله فى خطاب لا يمت بصلة للفاجعة الخاتمة فى التراجيديا.

النظر للأمام وفى الداخل

- تبدأ **الأشباح** بالحبكة الفرعية، التى تم إخراجها من قبل اثنين من المتآمرين الطموحين فى محادثة سرية. فنجد انجستراند Engstrand، فى الليلة السابقة وهو ينتحب لأن زوجته كانت دائمًا ترفضه. ويدخل وهو يجر ساقه العرجاء "أنت أيتها القذرة" (٥٥)، يقول الأب المزيف لابنته رچين Regine، وهو يشجعها على أن تحذو حذو أمها وأن تحاول أن تبيع نفسها إلى أجنبى ثرى. وتعتبر مناقشة الريفية للغطس المريح "منزل البحارة" استعداد متقن للعمل المناسب بين أفضل الأشياء، ومناقشة منزل طفل عائلة الڤينح اللقيط. وتنعكس بذاءة الحديث الخفى أيضًا على طبيعة السر الأكبر الذى سوف تكشفه المسرحية، مرض السيد أوسوالد العضال. وبعد أن أسرعت بأبيها المثير للاشمئزاز إلى الباب تضع ريچين خططا أفضل فى العمل وهى تبدى اقتراحات على الكاهن الجديد، مفسرة أنها تحب أن تعامل على أنها "مديرة منزل" : "ترى لو أنى فى منزل جيد مع رجل مهذب فعلاً" (٦١). ولكن هذه المؤامرة للهروب من روزنيڤولد Rosenvold الممل تنتهى إلى لا شئ حيث إن الكاهن العصبى المدرك لكيفية نشأة ريچين يقفز على قدميه ويختصر المحادثة. ويتم الإعلان عن الفساد والكذب والجنس الخفى كأفكار مهيمنة "للدراما العائلية فى ثلاث فصول" والتى وعد بها العنوان الفرعى للمسرحية.

- وترتفع معنويات هيلين الڤينج وهى تدخل لتحيى الكاهن حيث إن ابنها المحبوب قد عاد إلى المنزل مرة أخرى ووعد بالبقاء فى الشتاء. ولأنها ليست مهتمة بتفاصيل عمل الملجأ فهى تريد إنهاء الموضوع فى الحال، وحتى النزول على رغبة الكاهن بألا يتم تأمين المبانى، وهو قرار غير عادى لسيدة أعمال محترمة. وتتضح حالتها المزاجية فى الأجازة فى اعترافها للكاهن الغاضب بأن الكتب الراديكالية التى يراها على المنضدة "هى كتب أقرأها" (٦٤)، وفى دفاعها عن ابنها وهى تصدم الكاهن بقصص عن الحب فى دوائر الفن بباريس.

وتأتى إشارة من الڤينج الحقيقى عندما يتحدث اوسوالد عن الذكرى الوحيدة التى لديه عن أبيه : كطفل صغير كان يجبر على الامتصاص من أنبوب الڤينج حتى يتقيأ، الذى جعل الكابتن يهتز من الضحك.وتكذب هيلين لكى تحمى ابنها من الحقيقة : لابد أن اوسوالد كان يحلم بالحادث. ولكنه متأكد تماما لـ "ألا تتذكر؟")، وفى صورة خاطفة يعطينا إبسن هيلين كأم شابة: "وبعد ذلك جئت أنت وحملتينى إلى الحضانة. وعندئذ أصابنى المرض، وشاهدتك وأنت تبكين" (٧٣).

- وعندما يغادر أوسوالد لكى ينضم إلى ريچين فى حجرة الطعام فإن محاضرة الكاهن التى ألقاها على هيلين فيما يتعلق بواجباتها نحو هذا الزوج هى التى حركت أخبار الحقيقة - السرد الطويل لزواج الڤينج والذى يبدأ هنا، ويتوقف عندما تقاطعه موضوع الستائر فى حجرة الطعام، ويستمر فى الفصل الثانى. وعندما بدأ الكاهن يعظ ، تعلن هيلين عن وصول الحقيقة المتعلقة بزواجها. وبعد ذلك تعطى التفاصيل : كيف اضطرت لأن تصبح رفيقة الڤينج فى

الشرب حتى تبقيه فى المنزل، وتستمع إلى نكاته القذرة، وحتى تتعارك معه لكى تأخذه إلى الفراش. وبينما كان يرقد "ممددًا فى بؤس" ، كانت تدير الأملاك. وبعد أن رفضت فكرة إصرار الكاهن بأن الأطفال لابد أن يحبوا ويكرموا والديهم، تسأل "لماذا لا نسأل عما إذا كان اوسوالد لابد أن يحب ويكرم الكابتن الفينج؟"(٩٠). وهنا سؤال آخر متضمن يتعلق بالزوجات والأزواج : "لماذا لا نسأل عما إذا كان واجبا على هيلين أن تحب وتكرم الكابتن الفينج؟" وهو سؤال بلاغى مثل سؤال بطلة الرواية.

– وفى الكشف عن الحقيقة الحقيرة فيما يتعلق بزواج الفينج، فإننا نكتشف لا مجرد "زوجا شابا جريئا" حسب تعبير Sprinchorn والذى "عاد إلى الحانات وبيوت الدعارة" ولكن بقايا رجل سكير وحزين أساء معاملة زوجته وابنه. "ولمثل هذا الرجل فإنك تقيم تمثالا تذكاريا" (٨٤)، هكذا يتعجب الكاهن المرتبك. غير أن تفسير السيدة الفينج هو بعد نظر فى حد ذاته. وقد تم تحديد المال للملجأ بعناية. ولقد حسبت المبلغ بدقة لكى – من الآن فصاعدا – تحوز هى وأوسوالد فقط المال الذى هى نفسها قد كسبته. وأخيرًا، فإنها تفسر بسذاجة كبيرة، "ابنى سوف يرث كل شئ منى" (٨٤).

– وهذا الحساب المتعمد والمبالغ فيه هو علامة على نفس يسيطر عليها وسواس ما. وعام بعد عام كانت هيلين تضيف إلى المبلغ وتساهم فى المبلغ المطلوب لكى تستطيع فى الذكرى السنوية العاشرة لموت الفينج أن تمحوه للأبد.

وسوف تكون قد أعادت إليه ما دفعه فى شرائها. وتدوى أصداء المشهد الأول فى آذاننا بينما هى تقارن نفسها بانجستراند، والذى حصل على مبلغ تافه لكى يتزوج من أم ريچين، "امرأة ساقطة" بينما حصلت هى على "ثروة كبيرة" للزواج من "رجل ساقط". وتحكى لماندرز كيف أن أمها وعماتها "قمن بعملية الحساب من أجلى". ثم أردفت فى أسى ، "لو أن فى مقدور أمى أن ترانى الآن" (٨٨ - ٨٩).

- ولأنها قد أسيئ معاملتها كابنة واستغلت كزوجة، فإن هيلين لا يمكن أن تتحمل أن يخبرها أحد بأنها لم تكن "عادلة" مع الڤينج فمثل هذا الحكم بعيد عن الصواب لدرجة يبعث معها الغضب الشديد فى هذه المرأة الصبورة جدًا. وسماع الرجل الذى أحبته وهو يلومها بسبب عدم إخلاصها لرجل كانت تشمئز منه، رجل هو نفسه قد أعادها إلى البيت، يقلب الموازين ويلوى عنق الحقيقة. ولأنها قد وجدت الشجاعة على أن تترك منزل زوجها بعد عام من الزواج، ولكن أعادها ماندرز. وتتهمه "لقد جعلتنى أستسلم لما تطلق عليه واجب والتزام" وقد "أثنيت على ما قد ثارت ضده روحى كلها كشئ حقير".

- وقد عادت هيلين إلى البيت، وتحملت علاقة الڤينج الجنسية وحملت فى طفل. ومع ذلك فإن التزييف المهين للتسعة عشر عامًا التالية كان له فضيلة تدين لها بالشكر للكاهن. فشاؤه على ما كانت تشعر به أنه خطأ جعلها تبدأ فى التفكير ، وبينما كانت تعيش فى حالة من التعاسة ، فإن عقيدته، مثل القماش

سيئ الغرز، تتسل جزءًا بجزء حتى رأته كأنه "آلىّ الحياكة" (٩٢). وتؤدى ذكرى معاناتها إلى أفضل رؤية لديها، نظرية الأشباح القاسية.

> لم يكن الأمر مجرد ما ورثناه فعلا من آبائنا وأمهاتنا والذى يعيش بداخلنا.. فهو كل أنواع الأشياء - أفكار منتهية وقديمة، ومعتقدات قد تلاشت. وهى تبدو أنها قد عادت من الموت، إلى حد ما، ولا نستطيع التخلص منها، وكل ما على أن أفعله هو التقاط جريدة ويبدو أننى أشاهد أشباحًا تزحف بين السطور. ولابد أن هناك أشباحًا فى كل أنحاء البلاد كثيفة مثل الرمال" وهنا فإننا جميعا خائفون جدًا من النور. (٩٢).

- وبوسع السيدة الفينج أن ترى أشباحها المحتفى بها لأنها قد عانت بشكل مأساوى. وهنا فليس ثمة أى بطل من الرواية متردد فى بحثه عن الحقيقة، ولكن امرأة توبخ نفسها أكثر وأكثر بسبب عدم قولها الصدق الذى تعرفه بالفعل، وتدين نفسها لانصياعها لقوانين الناس الآخرين بدلاً من الاحتكام إلى عقلها وقلبها. وفى نقرها على النافذة تصر على اعتقادها : "لكم كنت جبانة" (بسبب إخفاء الحقيقة)؛ "وهكذا فإنى جبانة" (بسبب عدم قول الصدق الآن)؛ "ولو لم أكن جبانة هكذا" (لكنت قد أخبرت اوسوالد بحقيقة والده)؛ ومرة أخرى: "آه - لكم كنت جبانة" (٨٩ - ٩٠).

- وبالإضافة إلى أنها كانت تريد حماية طفلها، فقد كان لدى هيلين سبب آخر لالتزام الصمت : فقد كانت تعرف هى أنها نفسها سوف تلام. "لو فعلت ما ينبغى فعله، لكنت وثقت فى أوسوالد وأخبرته" (٨٩). غير أن الڤينج، كما تقول هى بذكاء وبعض المرارة" أحد أولئك الذين لا تتداخل حياتهم مع سمعاتهم" (٨٢)، وهو حكم دقيق وينبئ عن شئ. ويعبر طبيب سيتريندبرج فى مسرحية **الأب** عن آراء منتقدى السيدة الڤينج عندما يعلق : "عندما شاهدت **الأشباح** وسمعت السيدة الڤينج وهى تعطينا موعظة بعد وفاة زوجها، قلت لنفسى : "اللعنة والخزى فالموتى لا يستطيعون الكلام".

تلخيص المسرحية

- إن الحدث المتصاعد **للأشباح** هو انهيار الابن المريض إلى حالة من الجنون. ومن دخوله وهو يدخن غليون أبيه حتى خروجه من على خشبة المسرح ، يجذب أوسوالد انتباهنا. فنحن نستمتع وهو يحاول إخبار أمه قصة مرضه الذى حرمه معه موهبته فى الرسم ونزل به إلى حالة من الحزن. ولابد فى النهاية أن يحبسها فى الردهة لكى يجبرها على سماع الحقيقة البشعة، والتى يصفها فى سخرية "وهو يبتسم فى حزن" بينما يعلق بأن ليونة المخ تذكره بالستائر المخملية الحمراء - شئ ما ناعم يعانقه" (١٢٨). وهى كلمة يقولها قبل أن يروح فى غيبوبته فى وسط المسرح بوقت وجيز. وبالنسبة لـ Stanislavski، والذى أخرج

الأشباح فى مسرح موسكو للفنون، فإن أكثر الاهتمامات الدرامية بالمسرحية كان "دراما اوسوالد الداخلية، : الحقيقة التى يعرفها عن مرضه" هذا "الرجل المدان المشدود على آلة التعذيب".

- ويعتبر الابن الشبح المريض مرضا خطيرا هو العلامة الجديدة على خضوع أمه المأساوى. وهذا الدليل القوى على تماسك الأشباح يجيب على السؤال الذى سأله إبسن لنفسه فى مذكراته: "إن نساء العصر الحديث هؤلاء، اللاتى أسيئ معاملتهن كإبنات وشقيقات وزوجات، ولم يتلقين تعليما يتفق وموهبتهن فإن هؤلاء هن اللاتى يقدمن الأمهات للجيل الجديد. فماذا سوف تكون النتيجة؟" (: OI 5 468).ويعتبر اوسوالد أيضا نسخة مطابقة من أبيه؛ ويأتى تطابق الأب والابن فى صدمة الكاهن المرعوب عندما يتعرف عليه :

"آه - هذا لا يصدق - ! ... عندما دخل اوسوالد من الباب بذلك الغليون فى فمه، كان يشبه أبيه" (٧٢). والمرض الذى ورثه أوسوالد عن أمه وأبيه هو الموضوع الرئيسى فى الحوار الطويل بين الأم والابن والذى يشكل النصف الثانى من الفصل الثانى. وعندما تكتمل الحبكة Engstrand الفرعية، يختتم الفصل الثالث بينما تنكمش الشخصيات إلى اثنين ويحاول الابن المعذب بلا جدوى أن يشرح مرضه، والذى لا يعرف سببه، إلى الأم الصامدة.

- إن التوتر بين ما هو أوسوالد - وريث أبيه وأمه الحقيقى - وما سوف تجعله أمه عليه- نسخة ناجحة وتبرير لحياتها الفاشلة - يخبرنا عن المشهدين

الطويلين بينهما، ويأتى الحل فقط عندما ، بالرغم من مقاومة هيلين ، تظهر الحقيقة نفسها حرفيًا أمام عينيها. ومن البداية ، فإنها تنكر هوية الابن : فهى "تبارك" المرض الذى أعاده إلى البيت (١٢٥)؛ "أوسوالد يشبهنى" (٧٢)، وهى تصر على ذلك عندما يعلق الكاهن على التشابه الكبير بين الأب والابن؛ وقد وضعت كل أموال الكابتن فى الملجأ لكى يستطيع أوسوالد "أن يرث كل شئ منى"(٨٤). ولو أنها كانت جبانة لدرجة لا يمكن معها أن تناقش الكتب الجديدة الراديكالية التى تقرأها "فإن ابني يستطيع التحدث على لسانى" (٧٧). وسوف يعيش ابن هيلين البرئ والحر كما لم تعش هى. وكل هذه الشكوى من الصداع والتعب وحتى نوبات المرض والانهيار القريب تضيف إلى قوة إنكارها. وهذا الرفض المستمر للاستماع إلى ابنها اليائس يظهر قوة تصميمها على النجاح فى حملتها منذ ثلاثين عامًا بالتفكير فى حياة ما والعيش بشكل آخر. وتظل مقاومتها ثابتة حتى من خلال تقرير أوسوالد عن تشخيص الطبيب الفرنسى"يبدو الأمر كما لو أن دودا قد أكلك منذ ولادتك" ... وبعد ذلك قال الساخر العجوز، "خطايا الآباء تنتقل إلى الأبناء" (١٠٥).

– وبعد أن روعت تصر هيلين على أن حالة ابنها ناتجة عن العمل الزائد وبسبب عودته إلى النرويج التى يكرهها. وكبرهان وعزاء فإنها تضرب مثلا بذلك عن أبيه. وفى تناقض تام لكل شئ أباحت به إلى الكاهن، فإن قصة الشاب الفينج تظهر الآن حكاية حزينة مع أخلاقيات بسيطة. ومع حبه للحياة وقدره أن يعيش فى المدينة المملة، فإن والد اوسوالد لم يكن لديه عمل يحبه ولا أصدقاء

سوى السكارى والمتسكعين؟ ولذا فإنه "ما كان لابد من حدوثه فقد حدث" (١٢٢). وهيلين حتى راضية بأن تأخذ نصيبها من اللوم: "أخشى أننى قد جعلت منزل أبيك المسكين لا يحتمل بالنسبة لى يا أوسوالد" (١٢٢). ورغباتها اليائسة فى مساعدة ابنها فى كربه وأن يخفف ما تعتقد أنه سوف يكون ضربة قاصمة - حقيقة ما يتعلق بأبيه القديس - يجعلها تقدم زوجها إلى ابنه كضحية يشبهه. وإذا كان البؤس يحب المصاحبة فمن هو الرفيق المريح أكثر من والد المرء ؟

- وتصدم هيلين بشدة من خلال إجابة اوسوالد. فهو لا يتأثر كثيرا بالأخبار عن رجل لا يتذكر شيئًا عنه سوى أنه "جعلنى ذات مرة أتقيأ" (١٢٥). وتتنهد أمه "ولكن بالتأكيد على الابن أن يحب أبيه بالرغم من كل شئ!" ويرد الابن! "بكلمات بسيطة وصادقة" كما كتب جورج مور "عندما يكون ذلك الابن ليس لديه شيئًا يشكره عليه ؟ ولم يعرفه أبدًا ؟ هل ما زلت تتمسكين بتلك الخرافات القديمة، وأنت المستنيرة للغاية"(١٢٥).

- "الأشباح" ترد هيلين، وهكذا يعلِّم الابن الأم مرة أخرى درسها الروحانى. بماذا "يدين" الناس لبعضهم البعض ؟ وإذا لم يكن نابعا من القلب وبلا مقابل ، فإن الالتزام الأخلاقى يعتبر زائفا بالنسبة للروح، وبهذا المعنى فإن العواقب الكارثية، ميراث خطايا الأمهات والآباء تقع على الأبناء. وكان إبسن واضحًا بخصوص العقوبة المأساوية للمسرحية فى إحدى ملاحظاته : "إن اللعنة تسقط

على الذرية من خلال التزاوج لأسباب غير جوهرية حتى لو كانت دينية أو أخلاقية".

- وبالنسبة لتفسير السيدة الڤينج عن شهية الأب نحو الحياة وتواضعها فى إعلانها عن نفسها أنها لا تساويها لا صلة لهما بالموضوع. وكانت مخطئة عندما اعتقدت أن سمعة الڤينج يمكن أن تهم إبنه، أو فى السخرية الراقية من افتراضها الشجاع عن المسئولية. ولو أنها كانت قد أخبرت اوسوالد بالحقيقة منذ سنوات، لكانت النتيجة هى نفسها لم تتغير. حيث إن **المصير** كان ينتظرهم بالفعل. ولذا فإن كشفها لدمار الأب، مثل الأخبار التى يجلبها رسول إغريقى، له تأثير مخالف للمرغوب فيه. وتبدأ الحركة الأخيرة فى التراجيديا حين تصبح المعلومات التى تقدم لراحة عقل الابن مؤكدة لأسوأ مخاوفه.

- إن محاولة الڤينج اليائسة لتدعيم صورة الأب المتوفى عند الابن المرعوب تناقض اعتقاداتها القوية جدًا فيما يتعلق بزواجها وبنفسها. ورغبتها فى أن تتحمل جزءًا من اللوم هو استجابة لذاتها غير المحررة، وبرهان آخر على فشلها فى تحرير نفسها من أفكار تزعمها، تردد آخر فى تمردها السلبى ضد الطريقة التى يحيا بها الكاهن ماندرز. إنها مغادرة ليس بوسعها التخلص منها، جزء من الأمتعة المهملة التى تسحبها معها مثل الثمانية والعشرين عاما من الأكاذيب التى توَّجها بناء ملجأ الأيتام السخيف. وهى تقع فى نفس تصنيف علاجها المحزن لمشكلة الابنة غير الشرعية : "ألا تعتقدين أن أفضل شئ هو أن نجعلها

تستقر؟... أقصد تزويجها زواجا مناسبًا" (٩٣). ويتم توثيق ارتباك هيلين فى إصرار إبسن عليه : "نقطة رئيسية واحدة. لقد كانت مؤمنه ورومانسية – وهذا لم يمَّح تماما من خلال وجهة النظر المكتسبة فيما بعد – الموضوع أن جميعها أشباح" (A – ٧ : ١٢٥).

-ويكمل إبسن عمله فى نهاية المشهد الأخير بين الأم والابن. وشو الذى هو متأكد وعنيد عندما يتعلق الأمر بالنقاش حول إبسن ، كان يعتقد أن المشهد الأخير من **الأشباح** "مأساوى لدرجة أن العواطف التى يثيرها تمنع الوصول إلى معنى المسرحية ومناقشته" . وربما تفشل الكلمات هنا؛ وربما رسومات مانش Munchهى التى تستطيع أن تفسر بشكل مناسب مشهد إبسن لأم يتوسل إليها ابنها أن تقتله رحمة به. ومع ذلك فإنه لا شئ سوى هذا المطلب الرهيب بوسعه أن يكمل العمل المسرحى بعد أن كشف الابن للأم أن "المرض الحقيقى" "هو الذى أصبت به بسبب الوراثة، المرض (يشير إلى جبهته ويتحدث بصوت منخفض جدًا) الذى يكمن هنا فى الداخل. وحقيقة أن ابنها سوف يصاب بالجنون هو حالة من الرعب ترفض أن تواجهها السيدة ألفينج. ومن يستطيع أن يلومها ؟ حيث إنه مع صراحته المعتادة، فإن أوسوالد يوفر عليها فقط أسوأ الكلمات – لابد من أن يطعمه أحد، لابد من ....." (١٢٨). ومع بنائه المتقن، يعطينا إبسن ملخصًا للمسرحية فى الحوار البسيط الرائع الموجه من قبل الابن للأم : "لم أطلب منك الحياة أبدا. وأى نوع من الحياة منحتنى إياه؟ لا أريدها. خذيها مرة أخرى!"(١٢٩).

- إن أكثر السخريات بشاعة فى هذه الدراما التى لا ترحم هو أن الأم بوسعها أن تكمل الفكرة المستحوذة عليها لكى تمحو زواجها المكروه فقط من خلال تدمير طفلها المحبوب. ويصبح الابن هو ضحية مثالية العائلة التى جعلت الأم تمكث لتحافظ عليها ؛ ومع أنه مزعج وبرئ فهو يستقبل موته كهدية من المرأة التى منحته الحياة : "من سواك؟" هى كلماته الواضحة والفظيعة.

- وتتحمل هيلين الڤينج نصيبها من المأساة، ولكن ليس بسبب عدم ملاءمتها كزوجة. فهى ما كان يجب أبدًا أن تكون زوجة الڤينج على الإطلاق، بالطبع، ولكن زواجها يوظف فقط كشرط أولى وضرورى فى الخطة المأساوية للمسرحية. وقد أعطاها إبسن فرصة أخرى. ومثل كل الفرص فقد كانت صعبة جدًا ومستحيلة. فالرجل الذى أحبته، الضعيف والمرعوب من الفضيحة، يرفضها ويعيدها إلى البيت. وفى حالتها هذه، أين كانت ستذهب ؟ وفى فقرها ، كيف كانت ستعيش ؟ ولكنها كانت فرصة، مع ذلك، أن ترفض أو تقبل ما كانت تشمئز منه روحها، وهذا ما كان يقصده إبسن عندما قال أن **الأشباح** كانت تكملة **لبيت الدمية**: فالزوجة المدركة لزواجها الزائف ولا تحب زوجها، تختار أن تبقى معه وتعيش الأكذوبة. "لم أستمع أبدا إلى نفسى" (٨٨)، تعترف هيلين للكاهن، غير أنه فى هذه المرة يأتى الاعتراف بعد فوات الأوان.

- وقد بقيت هيلين لكى تحافظ على ممتلكات العائلة والمنزل. ومن السهل فهم النعات التى صبها معاصرو إبسن على **الأشباح** عندما نأخذ فى الاعتبار

هجوم المسرحية على قدسية العائلة. وترتفع الستارة عن حياة برجوازية ملائمة لإظهار الحقيقة البغيضة. وتمكث الزوجة مع الزوج الذى لا تحبه وبعد ذلك تعيش "من أجل الابن" وينقل الأب مرض الزهرى إلى الابن ويجد طريقه مع الخادمة، التى تحمل ابنته. وتشترى الزوجة للخادمة زوجا مناسبًا، مماثلا لزوجها، وبعد ذلك تتبنى الابنة ، وفى النهاية يموت الزوج. وتقترب المسرحية من السخرية حيث يضيف إبسن المحرمات العائلية العليا، زنا المحارم ؛ ويعود الابن المصاب بالزهرى إلى البيت ويرى خلاصه فى جثة أخته غير الشقيقة. أما الأم اليائسة الآن والمستعدة لتعطيه أى شئ فترضى بتلبية مطالبه. غير أن الأمور فوق الاحتمال ؛ حيث إن دمار العائلة يأتى فى نهاية الفصل الثانى عندما يحترق ملجأ الأيتام رمز النفاق الاجتماعى والجنسى عن آخره. "كل شئ أيضًا" (١٢٠). والسيدة الڤينج نفسها هى التى تعلن عن البركة فوق رماد الملجأ "من الأفضل أنه قد حدث كما حدث" (١١٧).

– وبالنسبة لابنة الأخت، فهى تخطط للقيام بشئ ما مثير أكثر من البقاء فى المنزل ورعاية شخص ما مريض. ولا تقدم الأعمال الكاملة مثالا أفضل على الشكل الجمالى لتهكم إبسن أكثر من الفصل الأخير فى **الأشباح** : فحب السيدة الڤينج القديم يتم ابتزازه من خلال الرجل الذى اشترته لكى تنقذ سمعة زوجها، والنقود المتبقية بعد دمار العائلة تذهب لتدعيم المشروعات المجهولة للعائلة السيئة، ومساندة ابنة الوغد فى بحثها عن كفيل غنى وأبيها المزيف فى شرائه للمؤسسة التى يخطط لتسميتها بـ "بيت كابتن الڤينج" . ولن يكون الكابتن

مستريحًا فى البيت هناك يقدر تماما الطيبات التى ينعم بها، وليس بيت الدعارة صورة معبرة عن منزل الڤينج، بعد أن باعت السيدة الڤينج نفسها لمالكه، فحسب، بل إن ابنة الڤينج اليتيمة غير المعترف بها سوف تبحث عن ثروتها هناك. ويتم الإعلان عن مستقبل منزل الڤينج عنما تكتمل الأمور بينما تطارد ريچين بقية ميراث الڤينج لكى تبدأ عملا يتصل بمرض أبيها. ولأنها وريثة الڤينج الحقيقية مثل أخيها غير الشقيق فإنها سوف تخلد العائلة فى جيل متتابع، وربما، شأن أبيها قبلها، تفسد نعش الزواج بالأوبئة.

- ويتحد الحاضر والماضى فى مشهد المعاناة. ويعتبر شكل المأساة سوفوكليا بشكل عام؛ وأزمة الدراما هى كشف الحقيقة المميتة فيما يتعلق بالماضى. غير أن طريقة العرض الشهيرة المشتركة بين كلا الكاتبين المسرحيين، التسرب التدريجى للمعلومات التى تتجمع فى الحقيقة الكاملة، تساعد بشكل مختلف فى **الأشباح**، والتى يعتبر تركيب الحبكة فيها هو تطور مضاعف فى الشكل الساخر. وحسب تعبير أرسطو فإن حبكة **أوديب الملك** هى تقليد مباشر للعمل، وبالنسبة لكلاهما فإن النهاية هى اكتشاف من هو المدنس، وبطل الرواية، على الرغم من أنه يكافح ضد استحقاق اللوم، يبحث عن الحقيقة فى نشاط. غير أن ترتيب الأحداث فى **الأشباح** ينكر وجود التلوث. وليس تكريس السيدة الڤينج للملجأ وخططها لحياة جديدة لنفسها ولابنها تمحوان الماضى، بلو يجردانه من المعنى وهكذا يتجاهلان الحقيقة المأساوية للحياة نفسها بزعم إمكانية بدايتها مرة أخرى. وهكذا فإن كل الماضى القوى لابد أن يهزم تدريجيا الحاضر السطحى الضعيف حتى يعلن عن

انتصاره فى كلمات الابن المدمر والذى كان يبحث عن الأب بدون أن يعرفه. وتصر أمه على المؤامرة المزيفة حتى النهاية وهى تلفظ فى يأس :

> يا لها من أشياء فظيعة تتخيلها يا أوسوالد لا شئ سوى خيالك. وكل هذه الإثارة سيئة بالنسبة لك؛ ولكن الآن سوف تنال قسطًا جيدًا من الراحة يا عزيزى، فى البيت مع أمك. ويمكن أن تحصل على أى شئ تريده، مثلما كنت طفلا صغيرًا. وهناك والآن انتهى الهجوم؛ ترى كم كان قصيرًا ؟ - أعرفه. وانظر يا اوسوالد يا له من يوم جميل سوف نستمتع به. شمس ساطعة. والآن بوسعك فعلا أن ترى بيتك.(١٣٠).

- ولكن عندما تطفئ اللمبة، فإن أبوللو، إله المرض والنور، يبشر باقتراب شبح الأب. وتتسع خشبة المسرح الوهمية وهى تعرض المشهد الرئيسى، الشاب العليل فى الكرسى المظلم. "أمى، اعطنى الشمس" (١٣١).

- ويعتبر شعر إبسن عن المسرح بليغا فى هذا الاتحاد غير المقدس للدراما وواقعية الجدار الرابع والمشهد النرويجى "لقد كان هناك رنين الزجاج فى الحجرة التالية، ومدفأة خارج النافذة، لقد كانت هناك الشمس" هكذا كتب ريلك Rilke. والآن فى الردهة تنتهى المؤامرة، وينكشف السر، ثمرة جبن هيلين الڤينج الذى يلمع على صورة خليج بيرچين. وفكرة أرسطو أنه لكى نبعث الخوف والشفقة فإن المأساة لابد وأن تؤثر فى هؤلاء القريبين ويحمل الابن العزيز إلى

الخارج بطريقة انتقامية بينما تنزل الستارة على منتحبة حمقاء ، الأم وهى تصرخ فوق جثة ابنها. وما سوف تفعله بمعرفتها لا علم لنا به حيث أنه بأى الطريقتين فإن حل العقدة يكون رهيبا لدرجة أنه لابد ألا نتحدث عنه. "نعم! لا" هكذا كانت آخر كلمات لها وهى تبحث عن أقراص المورفين وتنطق بملخص عن حلولها الوسطية المميتة.

الفصل السابع

امرأة جديدة وثلاث ربات بيوت

أتباع الطبيب: عدو الشعب

د. ستوكمان:

هراء، يا كاثرين ! اذهبى للبيت واهتمى بمنزلك ودعينى أهتم بالمجتمع. **عدو الشعب** (٣٤١).

– لقد كان استقبال **الأشباح** الأول فى اسكندنافيا مختلفا عن الصدمات الطويلة التى أعقبت **بيت الدمية** بعد الرفض العنيف الأولى من جانب الصحافة وقد عانت المسرحية من رقابة عامة ولكن صامتة. وفى تصرف غير مسبوق فقد أعاد متعهدو الكتب نسخاتهم إلى الناشر؛ وكانت **الأشباح** قذرة جدًا لدرجة لم يمكن بيعها.

– ولأنه كان غاضبًا ويشعر بالمرارة، فقد وقف إبسن ضد نقاد **بيت الدمية**. وتهاجم مسرحية **عدو الشعب** بشكل مباشر منتقدى **الأشباح** فى شجب د.ستوكمان ضد غباء الرأى الجماعى وفى تصويره للصحافيين الليبراليين. ولم ينتقص إبسن من "مسألة المرأة" ؛ بينما السيدة ڤينج المرأة التى مكثت بالبيت كانت دفاع إبسن السلبى أمام نقاد نورا هيلمر، "المرأة الجديدة" بيترا ستوكمان، حليف أبيها الرئيسى فى معركته ضد الفساد، هو نوع آخر من الرد. ولأنها كانت

تكسب قوتها بنفسها، فإن بيترا المستقلة والقادرة هى ماندرت دينا دورف فى **أعمدة المجتمع** نفسها أن تصبح. ونقابل بيترا عندما تعود للبيت بعد أن قامت بالتدريس فى مدرسة ليلية وهى "متعبة" وتتطلع إلى الشرب. وتتناقض شخصية بيترا المعلمة مع شخصية أخيها المعلم رورلاند Rorland والأصغر منها سنًا، والذى بعثه إبسن من **أعمدة المجتمع** لكى يذكرنا من خارج خشبة المسرح بالانتقال الراسخ المستمر "للأشباح" الأخلاقيين والمفكرين. ويقول مورتين Morten البالغ من العمر عشر سنوات أن أخته "لابد وأن تكون شريرة جدًا" حيث إن "السيد رورلاند يقول إن العمل هو عقاب على خطايانا". وأما اليف Eilif الذى يكبره بعامين ويتمتع بحكمة أكثر، فقد سمع ما يكفى من أبيه وأخته لكى يرفض "ذلك الكلام". وتقلق كاثرين Katherine ستوكمان من أن يتعرض ابنها للتفكير الراديكالى، وهو خوف تصفه بيترا "بالشئ السخيف": "فى البيت لابد أن نحتفظ بهدوئنا وفى المدرسة نضطر للوقوف هناك والكذب على الأطفال ....، ولو كان لدى الوسائل لكنت أنشأت مدرستى بنفسى" (٢٩٦). وعندما يعلن د ستوكمان عن نيته فى الإفصاح عن اكتشافه بأن منتجع المدينة، مصدرها الرئيسى من العائدات، هو خطر على الصحة، فان الإبنة التى تشبه أباها ترفع الكأس الذى به المشروب الروحى "فى صحتك يا أبى!" (٣٠١).

- ويشير اسم بيترا على وظيفتها كشئ يظهر بالمغايرة حسن عمها المتحفظ بيتر، زعيم هجوم السلطات المشغولة بالمال على الطبيب. وتسترق بيترا السمع بينما يحاول بيتر ستوكمان أن يرهب أخاه لكى ينكر اكتشافه؛ ولما كانت غير

قادرة على البقاء صامتة تفتح الباب لكى تستحث أباها. أما بيتر ستوكمان الذى ينظر إلى سميّه الذى سمى تيمنًا به بتنازل ونفور، ينادى على كاثرين لكى تعيد زوجها إلى صوابه.

- وتهرب الأم والإبنة من مواجهة المشكلة العائلية التى تلى رحيل بيتر. وتحاول كاثرين أن تنصح زوجها بالعدول عن حملته بالنقاش الواقعى الكلاسيكى: "آه، ماذا ينفع أن تكون على صواب إذا لم تكن تملك أية سلطة؟" (٣٢١). وتصاب بيترا بالفزع مثل أبيها من خلال ما تعتبره استسلامًا: "آه، كفى دائمًا عن التفكير فينا قبل أى شئ، يا أمى؟" (٣٢١). ويعبر رد كاثرين ربة المنزل على ابنتها عن العلاقة بين صمت النساء واعتمادهن الاقتصادى على الرجال : "نعم من السهل عليك أن تتكلمى. وإذا كانت هناك حاجة فبوسعك أن تقفى على قدميك" (٣٢٢). وليس لدى كاثرين أية وسيلة لأن تعول ولديها الصغيرين إلا من خلال زوجها؛ وهذا لأن بيترا تكسب قوتها الذى يكفيها فقط. ويصل ولدا ستوكمان إلى البيت ويسمعان أباهما وهو يعلن : "أريد الفرصة لكى أنعم بالنظر فى عيون ولدَىّ بعد أن كبرا وصارا أحرارًا". وتنفجر زوجته بالدموع وتنهى ابنته الجريئة الفصل الثانى بقولها "أبى - إنه رائع. فهو لا يستسلم" (٣٢٣).

- ويسخر إبسن من نفاق الصحافة الليبرالية وذلك من خلال خبرة بيترا كمترجمة فى صحيفة المدينة. وبعد أن رفضت ترجمة قصة عاطفية، تخبر بيترا المحرر هوفستاد بأن العمل "مخالف تماما لكل شئ ترمز إليه أنت ... فهو يظهر

أن القوة الخارقة ... تعدّ كل شئ للأفضل" (٣٣١ - ٣٢). ويفسر هوفستاد بأن الصحيفة الليبرالية لابد أن تطبع مثل هذا الكلام الفارغ لأن القراء عندما "يجدون قصة أخلاقية مثل هذه فى الصفحات الخلفية، فإنهم يصبحون أكثر استعدادًا للقبول بما هو فى الصفحات الأولى" (٣٣٢). وإيمان بيترا بتسمية هوفستاد كصحفى "لكى يقود الطريق نحو الحقيقة المحصنة" - يتحطم عندما يعلن أن دافعه الأساسى لإضفاء البطولة على د. ستوكمان هو ابنة الطبيب.

- ويعلم د. ستوكمان الحقيقة فيما يتعلق بالمتعاونين معه فى المعركة من أجل العدالة فى أكثر الحلقات الكوميدية نجاحا فى المسرحية. وعندما تأتى كاثرين إلى مكتب هوفستاد بمشاعر الأم - "إننى هنا لكى أحضر ستوكمان... لأننى أم لثلاثة أطفال، فإننى أريد منك أن تعرف" - ينتقد زوجها إخلاصها : "هل الرجل الذى له زوجة وأطفال لا يحق له إعلان الحقيقة؟" (٣٤٠). ولأنها أقل سذاجة من زوجها، تعلن كاثرين : "أعلم أنك أذكى الرجال فى المدينة، ولكن من السهل جدًا الضحك عليك، يا توماس" (٣٤١). وستوكمان شارد العقل يعتقد فى أفضل ما فى الناس، يقضى وقته فى معمله بينما زوجته والتى تدير المنزل عليها أن تتعامل مع التجار والمواطنين العاديين يوميا. وهى تفهم مغزى ادعائه "إن الأغلبية تقف ورائى" : "نعم تلك هى المشكلة بالضبط" (٣٤١). وعندئذ يهين الزوج ذكاء زوجته فى واحدة من أكثر سخريات إبسن الكوميدية إضحاكًا: "ارجعى إلى البيت واهتمى بمنزلك واتركينى أهتم بالمجتمع. كيف يمكن أن تكونى خائفة هكذا، بينما أشعر أنا بالأمن والسعادة ! وسوف يفوز الناس والحقيقة فى المعركة.

يمكنك الوثوق بذلك". ويضطر ستوكمان لتغيير رأيه قليلا فى قدرات زوجته الأخلاقية الفائقة حين ينقلب عليه ومعاونوه، الخائفون من مجموع قرائهم. ويشرح الناشر اسلاكسين : "هذا رأى عام، المواطنون وأصحاب المنازل وكل الباقين - هم الذين يديرون الصحافة" (٣٤٣).

- وعندما شاهدت زمرة السلطة تخون زوجها، تستجمع كاثرين قوة ابنتها وقوتها الدفينة. وتتلاشى مسئولياتها كأم فى استجابتها لإعلان هوفستاد بأن رفضه نشر تقرير الطبيب يأتى جزئيا من الاعتبار لعائلتها : "أوه، لا تشغلى بهذه العائلة"(٣٤٤). ويبرز سخط كاثرين أفضل ما فيها عندما يرفض اسلاكسين Aslaksen طباعة التقرير حتى على حساب الطبيب. وعندما عكست ولاءها فإن السيدة ستوكمان سوف تضع على القائمة أبناءها لإعلان الحقيقة فى ركن الشارع.

- ويبرهن اجتماع المدينة فى الفصل الرابع على دقة رأى كاثرين ستوكمان فيما يتعلق بالأغلبية عندما يقف الناس مع السلطات ويشكلون تجمهرا يقذف بالحجارة. وفى اليوم التالى لجرد محتويات المخزن، فإن حلم بيترا لإنشاء مدرسة لا تضطر فيها إلى الكذب على التلاميذ يتحقق عندما يعلن أبوها عن خطته لتأسيس مؤسسة يتعلم فيها أبناؤه مالا يتعلمه الأغلبية . وتعتبر ستارة د. ستوكمان والتى تعلن عن "اكتشافه العظيم" أن أقوى الرجال فى العالم هو الرجل الذى يقف بمفرده" (٣٦٦) وهو قول ليس بلا سخرية حيث أنه على أحد

جانبى البطل الوحيد تقف الزوجة التى تهتم به وعلى الجانب الآخر الابنة التى معها سوف يؤسس مشروعه الجديد.

الحس والإحساس: النساء والرجال فى البطة البرية

جينا:

الرجال غريبو الأطوار فعلا؛ فهم دائمًا يحتاجون إلى شئ ما ليقسموا أنفسهم به. البطة البرية (H ١٠ : ١٠٠).

- إن العلاقة بين **عدو الشعب** و**البطة البرية** تشبه العلاقة التى بين **بيت الدمية** و**الأشباح**. وبينما ليس هناك نهاية سعيدة لمسرحية **بيت الدمية** أو **عدو الشعب**، فإن كلتيهما تشيران إلى مجهودات جديدة وحياة جديدة؛ حيث إن نورا وعائلة ستوكمان سوف يبدآن مرة أخرى. غير أن **الأشباح** و**البطة البرية** ينتهيان بالتفكك. وعلى العكس من نورا فإن السيدة الڤينج لا تستطيع أن تبدأ مرة أخرى، حيث إنه ليس بوسعها أبدًا أن تتحاشى عواقب اختياراتها، كما أن جريجرز ويرل Werle ، على العكس من د. ستوكمان لا ينقذ الحياة من خلال صراحته، ولكن يدمرها. وتنظر **البطة البرية** إلى موضوع قول الصدق من خلال رؤية أكثر إظلاما من سابقتها.

- إن البطة البرية تحتوى على ، حسب كلام فيجيلدا "وفرة من التناقضات" (F ٣٨٩)، ومن المتفق عليه عند كل من المؤيدين والمعارضين أن الصراع الأساسى

فى المسرحية يجسد مسرحيا من خلال الثلاث شخصيات الذكورية الرئيسية؛ فعلى جانب هناك ويرل بطل الحقيقة المعلن عن نفسه، وعلى الجانب الآخر ايكدال Ekdal المتهرب من الحقيقة، وصاحب النظريات الشخصية د. ريلنج غير أن چالمر وجريجرز وريلنج يشبهون بعضهم أكثر من المفترض. فكل منهم ينظر لنفسه كرجل فى مهمة وكل صاحب نظرية بطريقته الخاصة ولهدف خاص به قد أقنع نفسه بأن الحياة يمكن أن تكون على أفضل ما يرام من خلال تطبيق القواعد واتخاذ المواقف. وقد نزل كل منهم بالحياة إلى نظام بسيط : فنجد جريجرز يصر على ضرورة الحقيقة، ويصر ريلنج على الكذب، ويشبه چالمر كل تجربة بأكذوبة حياة عن كدحه. وعلى الرغم من أن كلا من جريجرز وريلنج يعتبران أنفسهما نموذجين للحكمة العقلية فإن كليهما تغلب العاطفة على ردود أفعاله وأحكامه. وهما يبدوان فى الحقيقة عاطفيان، والفرق بين بلاغة الرجلين يوفر جانبا جيدا من الكوميديا المظلمة فى المسرحية.

- وفى تناقض مع نظريات وعواطف الرجال، فإن إبسن يضع نساء **البطة البرية** بيرتا صوربى Berta وچينا اكدال Gina، واللتان، شأن كاثرين ستوكمان، يشكلان أقلية صامدة من الإحساس. ويؤدى تفكير النساء البسيط والكفاءة وتلبية متطلبات الحياة أكثر من تفريغ عواطف الرجال؛ وهم يشكلون مقياسًا للحكم. وبالنسبة لهدفيج المحصورة بين إحساس أمها وإحساس أبيها، تموت ضحية لنظرية جريجرز الأخلاقية وچالمر المشفقة على نفسها واللتين يغذيهما مديح ريلنج.

مبشران

– لقد لاحظ جون نورثام Northam أن لغة جريجرز توضح "الغموض الكبير والتعميم" فى لغة چالمر وأن خطاب كلا الرجلين يتمتع بصفة بلاغية هامة، "من وقت لآخر فإن تساؤل جريجرز العارض يزدهر إلى نفس النوع من الأكلاشيه العاطفى عندما يستخدم چالمر : "صديقى الوحيد والأفضل"، "نحن الصديقان القديمان فى الدراسة:، "هذا بالتأكيد يبين قلبا طيبًا" (N ١١٧؛ ١١٥). ولأن المصلح وهدف مساعديه يتكلمان نفس اللغة فهذا يشير إلى الصلة القوية التى تسمح بالحميمية الفورية بعد ١٧ عاما من الفراق. ويعتقد جريجرز أنه يعيش من أجل مثالية لا يهتم بها، وينادى على الناس أولا فى هويدال والآن چالمر لكى يعيشوا حياة مبنية على الصدق فيما يتعلق بأنفسهم. ولكن جريجرز لديه دافع شخصى لرسالته نحو عائلة اكدال : ففى كشف ماضى چينا لچالمر بإمكانه أن يعيد إلى الأذهان الإساءات الجنسية لأبيه المكروه وينتقم لأمه المتوفاة. ومهمة جريجرز "إدعاؤه المثالية"(١٠٨) – تكمل مهمة چالمر – استعادة شرف أبيه من خلال اختراع سوف يجعل من عائلة اكدال أغنياء ومشهورين. ويعتبر خداع چالمر لذاته من النوع البسيط ، أبسط من خداع جريجرز لذاته؛ فهو يتجاهل أباه فى حفلة غداء ويرل، والوسيلة الرائعة لمهمته الإنقاذية هى بالطبع فانتازيا مجردة، حيث إن الاختراع يحدث على الكنبة عندما ينام بعد الغذاء. ويربط إبسن بين الاختراع المفقود، ثمرة العقل، والطعام الحاضر للجسم على منضدة چالمر : "لكننى مخترع، كما ترى – وأنا أيضًا ممول للعائلة. وهذا هو ما يساعدنى فى

التـغلب على هذه الظروف - آه هـا هم يأتون بـالغـداء!" (١٠٦). إن مـهـمـة چالمر الحقيقية هى الأكل.

- وعندمـا لا يكون چالمر نائمًـا أو يأكل، فـهـو يلعب تحت سطح المنزل. وضخامته الطفولية غير قابلة للتمييز عن ضخامة هيدفيج حيث إنهما يظهران بفخر لجريجرز ضخامتهما المفترسة. ويتظاهر چالمر أن البدع الآلية التى يبنيها مع والده تمثل العمل الحقيقى ! والحقيقة هى أنه "من المضحك حقا أن يكون هناك أشياء مثل هذه يهتم بها المرء ويصلحها عندما تفسد" (١٠٢). وچالمر الذى يلعب فى العمل وهو يصور، يلعب ألعابا حقيقية فى الغرفة التى تحت سطح المنزل.

- وهذا الرجل الساذج والمخادع لنفسه هو موضوع جيد بالنسبة "لادعاء المثالية عند جريجرز" (١٠٨). والأخبار التى تقول بأن زوجته هى امرأة ساقطة تتناسب مع رؤية چالمر عن نفسه كشهيد للعائلة "ومستنقع الخداع" عند جريجرز يلقى قبولا واسعًا كموضع لتضحيات چالمر التى لا تلقى تقديرا. وجريجرز أيضا كما يشرح فى وصفه عن نفسه بأنه المسيح، معه الصليب الذى يحمله. ولعبه المتجدد هو انتظام طبيعى، وهو يدعو چالمر لرؤية ما هو خفى داخله، ويصبح بذلك بديل چالمر الجذاب. "الصديق الوحيد والأفضل" (٤٨)، كما يقول جريجرز وهو يجذبه إلى الداخل. ويعتبر رجل الوادى العالى (هويدال) والرجل فى الغرفة التى تحت سطح المنزل مخلوقان لبعضهما، يسكنان عاليا فوق حقارة العالم، شيئان صغيران فى أخدود عاطفى.

اثنتان من مديرات المنازل

- يمكن القول بأن مديرة منزل ويرل، بيرتا صوربى، التى كان يضربها زوجها الأول، الطبيب الراحل، لديها صليب حقيقى تحمله. ومع ذلك كما يعلق جون تشامبرلين، "يبدو أن هناك كرم روحانى حقيقى" وأيضا درجة غير عادية من الموضوعية فى ادعاء فرو صوربى بأن زوجها الأول لم يكن حقيرا كما يشير سلوكه السيئ. وعلى العكس من چالمر وجريجرز فقد ألقت بيرتا بماضى عائلتها وراءها وناضلت من أجل نفسها بدون أن تلوم أحدًا. ومثل السيدة ليندو كروجستاد فى **بيت الدمية** فإن ليس ثمة أى أسرار عند السيدة صوربى وويرل، فهى تعلم عن الزواج السيئ والعلاقة القديمة مع چينا، صديقتها وكاتمة أسرارها. ولا تخفى المرأتان شيئًا "أوه لا يا بيرتا ! لقد حدث أخيراً" (١٢٧)، وتصيح چينا فى ابتهاج عندما علمت بزواج صديقتها من عشيقها القديم.

- والسيدة صوربى، التى تعيش وتدع غيرها يعيش، تظهر بالمغايرة حسن جريجرز الفضولى والذى يصدر الأحكام. وهى التى تثير مسألة نسخته من زواج والديه، والتى كانت فيه أمه شهيدة استهتار زوجها، وتواجهه بكيفية أن أباه "الرجل القوى المتمتع بالصحة كان يضطر للاستماع أثناء فترة شبابه وأفضل سنوات عمره إلى لا شئ سوى المحاضرات" (١٢٨). وبينما يرى جريجرز أنه مجرد رجل طيب، فإن فرو صوربى هى طيبة بالفعل، وتغير الموضوع أثناء حفلة الغداء بعد **غلطة** چالمر فيما يتعلق بالخمر، وتتأكد أن أكدال العجوز قد أخذ

زجاجته، وتزور هيدفيج التى تحبها كثيرا وتعطيها هدايا بسيطة. وتساعد أيضًا فى تمويل عائلة اكدال من خلال ترتيب الأمور لكى يحصل اكدال العجوز على أجر إضافى من عمله فى النسخ، وهذا نوع من الطيبة التى تخفيها هى وچينا عن چالمر حتى يحتفظ بصورته عن نفسه كممول وحيد للعائلة . وليس لدى بيرتا صوربى أية مهمة لمساعدة المحتاجين ولكنها تستطيع فعل الكثير. ويعلق زوجها القادم على كونها عملية وعلى روحها المستقلة : "إن السيدة صوربى دائمًا ما تجد حلا للمشكلة - عندما تريد ذلك" (٥٥).

- وتعتبر چينا اكدال، مديرة منزل أخرى، خبيرة فى العثور على حل للخروج من المشاكل. ومثل بيرتا فهى تأخذ الحياة كما هى، الشئ الذى يقلل إبسن من قدره بجعلها مصوَّرة. وتتشارك چينا مع بيرتا فى الكفاءة، حيث إنها هى التى تعول العائلة، وتكسب المال لكى تشترى الطعام الذى تعده لزوجها. وبالإضافة إلى التقاط الصور، تجيد چينا التنميق عندما تفشل الكاميرا فى ذلك، وهو تنميق يسود إدارة منزل اكدال، الادعاء بأن چالمر وليست چينا هو العائل وأن اختراعه العظيم سوف يغير حياتهم المتواضعة فى يوم من الأيام. واشتراك چينا فى جريمة الفانتازيا فانتازيا عبقرية چالمر، ليس نوع من النفاق. وعندما يشرح چالمر لجريجرز أن زوجته غير المتعلمة ليست "بلا ثقافة تمامًا" بسبب اتصالها اليومى معه (٥١)، فإنه كالعادة يتجنب حقيقة مدح نفسه، حيث إن چينا لم تتعلم إطلاقًا، كما يبرهن على ذلك إساءة استعمالها للألفاظ وتركيباتها النحوية، وهذا هو الذى يشكل مادة زوجها وعاطفته. وهى ترضى بتأدية معظم العمل لأن جهلها

يسمح لها بالإيمان بعبقرية زوجها، كما تشرح لجريجرز أفضل مما تعرف: "إن السيد ويرل بوسعه أن يفهم جيدًا أن اكدال ليس واحدا من مصوريكم العاديين" (١٠٠).

- غير أن صبر چينا على كسل زوجها له حدوده. وهى تحاول بلا نجاح يذكر أن تجعل چالمر يقوم ببعض التنميق بنفسه. وأحيانًا ما تثير تصحيحاته لكلامها تمردها. وعندما تخطئ فى نطق كلمة "مسدس"، يذكرها زوجها المتضايق "أعتقد أننى قد شرحت أن ذلك النوع من السلاح النارى يدعى مسدس" وفى المقابل يتلقى الرد : "أو ، ذلك لا يفيد كثيرًا، أو كذلك" (١٠٠). وعلى الرغم من الأخطاء التى تشوب مفرداتها، فإن چينا تعرف الفرق بين الأشياء والأسماء، وهكذا فهى خبيرة علامات أفضل من زوجها.

- ويستخدم إبسن كون چينا عملية وبسيطة للتقليل من قدر چالمر وجريجرز. ومن الأربعة فصول التى تحدث فى ستوديو اكدال، تسدل الستار على جينا فى ثلاثة منها. وفى نهاية الفصل الثانى، يؤدى چالمر قداس رسالته الإنقاذية فوق جثة أبيه السكران ويطلب من زوجته الاطمئنان: "ولكن ربما لا تصدقين ذلك؟" وتستبدل إجابة چينا العمل الهام بعمل خيالى : "نعم بالطبع أصدق، ولكن دعنا أولا نضعه فى الفراش" (٨٩). وفى نهاية الفصل الثالث تقلل ملاحظة چينا من حجم المهمة المثالية، "أوف - ذلك هوجريجرز - لقد كان دائمًا مثيرًا للاشمئزاز" (١١٥). وفى نهاية الفصل الرابع، وبعد أن أدى العمل الشرير لجريجرز مهمته

"هذا ما يحدث عندما يأتى المجانين بزعمهم عن التعقيد" (١٣٩) - فإن استبدال چينا "لمزاعم التعقيد" لجريجز "بمزاعم المثالية" يشكل تفريغًا رائعًا، فالمسيح الذى يعظ عن المثالية هو شخص مجنون يعقد حياة الآخرين.

- وتظهر چينا بالمغايرة سوءات جريجرز كما يفعل ريلنج : "أوف ذلك المخلوق البغيض الذى أعطى نفسه حق إدارة منزلنا" (١٢٢). ويواجه الرجل الذى تسيطر عليه الاستعارات البلاغية والمرأة الواقعية بعضهما في جزأين من الكوميديا الرائعة، والتى فيها يستخدم إبسن چينا لكى يدمر ما أطلق عليه نورثام "الرمزية المزمنة" عند جريجرز (١٣٣).

جريجرز:

أنا من جانبى لا أزدهر فى الهواء الفاسد ...

چينا:

ليس ثمة أى روائح فاسدة هنا، يا سيد ويرل، فأنا أتنفس الهواء الطلق كل يوم ... ولكننى أريد أن أخبرك بشئ يا سيد ويرل، إنه أنت الذى تسببت فى هذا التلوث فى موقد مطبخك، فلا تأتى وتتحدث عن الروائح الكريهة.

- وبعد الكشف عن ماضى چينا إلى چالمر، يعود جريجرز وينعم بما يعتقد أنه سوف يكون "ضوء مغير للمظهر فى الرجل والمرأة" (١٢٣). وتقاطع چينا سلسلته

من الصفات التى يطلقها على منزل اكدال - "كئيب، حزين، ... " وذلك من خلال إبعاد غطاء المصباح. وإلقائها الضوء علي نتائج تطفل جريجرز يفسد توقعاته الساذجة.

- ولكن چينا هى أكثر من كونها فاضحة لزيف مبالغات چالمر وجريجرز العاطفية، وبالإضافة إلى كونها شخصية تقليدية تساعد مؤلف الكوميديا ككاشف للأخطاء ونقاط الضعف، فإن چينا لها شخصية تقوم على احترام الذات وتسمح لها بالهجوم المضاد على اتهامات چالمر بالنفاق. وفى المواجهة بينهما، فإن چالمر يبدو "مثل جريجرز أكثر مما كان" بسبب تبنيه لمفرداته اللغوية، وبسبب "طريقته فى البحث وراء الاتهامات وسيطرة فكرة الذنب والعقاب عليه يعلن أنه ضحية بريئة لامرأة شريرة هى "أم ابنى" (١٢٠). وتعترض چينا على ميلودراما جريجرز وچالمر المتعلقة بماضيها بالحقيقة الخالصة، وعندما يتعجب چالمر بأنه لم يكن ليتزوجها لو كان قد علم "كم هى طيبة" (١٢١). تشرح لزوجها المنتحب أن الصمت هو أفضل سياسة. وترتفع اكليشهات چالمر إلى أشكال جديدة وهو يركل الأثاث ويتحدث عن "الشخص المفضل الذى سبقه" "وأم هيدفيج" "ألم تقض كل أيامك فى التوبة والشعور بالندم؟" إن الحس المرهف وبديهية رد چينا يفرغان خطبة چالمر العاطفية من مضمونها "أوه يا عزيزى اكدال، إن لدى الكثير من العمل فى المنزل كل يوم. ويعلم الله أننى قد نسيت ذلك الموضوع القديم". وتعلم چينا ماذا كانت هى بالنسبة لزوجها العاجز وتسأل "ولكن اخبرنى الآن يا اكدال ماذا كان سيحدث لك لو أنك لم تعثر على زوجة مثلى؟" وتضيف بلباقة "لأننى

كنت أكثر قليلاً من مجرد عمل تجارى وأكثر قدرة على القيام بالأعمال منك وبالطبع هذا مفهوم حيث إننى أكبرك بعامين" (١٢٢). وعندما يسمع چالمر بيرتا صوربى تعلن "لقد كنت دائمًا صريحة. وهذه أفضل وسيلة لنا نحن النساء" يحاول أن يستخدم هذا ضد زوجته: "ماذا تقولين ردًا على ذلك يا چينا ؟" ولكن چينا ترد بفلسفة أقل بساطة. "أوه نحن النساء فى الحقيقة نختلف. البعض لهن طريقة ما والبعض الآخر لهن طريقة أخرى". (١٢٨).

- ولأنه لقى التشجيع والتأييد من جريجرز، يستمر چالمر فى المطالبة بمعرفة عما إذا كان "طفلك له الحق فى العيش تحت سقفى" (١٣٥). وهذا الظلم الذى هو أكثر من اللازم بالنسبة لحالة چينا المزاجية السوية، يقودها إلى أفضل أوقاتها وهى تتحدى الرجلين :

چينا:

(تقف وهى منتصبة وعيناها تلمعان) : وهل بوسعك ذلك السؤال ؟

چالمر:

سوف تردين بالجواب على : هل هيدفيج هو ابنى - أوه حسنًا !

جينا:

(تنظر إليه فى تحد) : لا أعرف

چالمر:

(وهو يرتعش قليلاً) : لا تعرفين !

جينا:

كيف يمكننى معرفة ذلك ؟ امرأة مثلى ؟ (١٣٦).

- ومرددة فى احتقار تعريف چالمر لها، تصر جينا على ذاتيتها وكرامتها. وتقول لزوجها الذى يهم بالانصراف : "فليساعدك الله على الاعتقاد بأننى سيئة جدًا " وتعلم جينا بأن الحقائق لا تشكل الصدق ، وأنها على الرغم من كونها زوجة لويرل منذ ١٥ عامًا، فإن چالمر يخطئ عندما يعتقد أن ذلك له أهمية. وهى وچالمر وهيدفيج يشكلون وحدة واحدة، وهى حقيقة لا يمكن إنكارها من خلال معلومة من الماضى. وعلى الرغم من كل مثله العظيمة، فإن ما يقدمه جريجرز لچالمر "كحقيقة" ليس شيئًا سوى معلومة، ومعلومة ليس لها صلة.

- ورفض جينا لأيديولوجية جريجرز وچالمر أن براءتها الجنسية تشكل قيمتها هو شئ يتصل بعدم استحسانها لما فى الغرفة التى تحت سطح المنزل. وتعتبر "أعماق البحر" إزعاج قذر ويبعد زوجها عن عمله. والاهتمام بالبطة البرية يضايقها وفى النهاية هى تخاف حيث إن المكان الواقع تحت سطح المنزل سوف

يكون محفوفا بالمخاطر. وفى الشكوى من ربة المنزل يتنبأ إبسن بالحقيقة : "نعم فى إحدى هذه الأيام سوف يقع لكما أنت وأبيك حادثا ... أوه تلك البطة البرية المقدسة - هناك فوضى مباركة كافية لها بالفعل" (١٠١).

- إن ربات المنازل عند إبسن يتصلن بما يسمى eiron الكوميديا المستخفة بالذات - فى الكوميديا الرومانية عَبْد ، فى كوميديا عصر النهضة خادم خصوصى - شخصيات من الطبقة السفلى والذين هم أكثر ذكاءًا وأكثر مغامرة أو بطريقة أخرى أعلى من أسيادهم. ومثل العبد والخادم الخصوصى تظل چينا فى دورها المحدود ومع ذلك فهى تسمح لنفسها بالتعليق على من هم أعلى منها. ويشبه تسابقها مع جريجرز تسابقها مع eiron ضد alazon، الدخيل الذى يفسد النظام القائم سابقا. وإذا كانت **البطة البرية** كوميديا فإن چينا كانت ستحل محل جريجرز.

فتاة الأب

- إن هيدفيج يشعر نحو چالمر بمزيج من الحنين العاطفى والجسدى وهى صفة فى الفتاة البالغة والتى والدها هو الرجل الوحيد فى حياتها. وقد اعتادت على أن تضع ذراعيها حول رقبته وتهمس فى أذنه. وقد تعلمت أن تجعله سعيدا من خلال إغرائه بطبيخها المبهج والثناء على شجاعته، وتخبره أن رابطة عنقه "تبدو رائعة مع شعرك الملفوف الطويل" (٧٣) ويشجع چالمر ابنته ويأخذها فى

ذراعيه ويلاطفها. وتشعر هيدفيج بالامتنان على هذه العاطفة. ولأنها بين ذراعى والدها، فهى تنسى شعورها بخيبة الأمل بسبب فشله فى إحضاره المفاجأة المطبخية من حفلة ويرل والتى وعدها بها : "أوه أيها الأب العزيز!" (٧٦) . وتصريحه بأن "مكافأة المخترع المسكين فقط" سوف تكون أنها سوف تعيش حياتها فى راحة يجعلها تلقى بذراعيها حول رقبته فى حب وامتنان : "أوه أيها العزيز ، الأب العزيز!" (١١٠).

- إن چالمر يعتقد، ويجعل هيدفيج تعتقد، أنهما يتقاسمان حبا متبادلا فى علاقة خاصة، ثنائية الأب والابنة : "أنت وأنا يا هيدفيج - نحن الاثنان" (١١٩). ولكن الحقيقة أنه بالنسبة لچالمر فإن هيدفيج هى فى الأساس مادة عاطفية تخدم الذات. وقد جعل من فقدانها المتزايد لبصرها عبئا عليه، وليس عليها، كما يشرح لجريجرز: "إنها سعيدة ومبتهجة ومرحة مثل الطائر الصغير والذى يرفرف بجناحيه فى ليل الحياة الخالد. أوه إنها ضربة ساحقة بالنسبة لى" (٧٨). ويتكشف موقف چالمر الحقيقى نحو فقدان بصر هيدفيج المتزايد فى سقوط الأقنعة والذى يحدث فى الفصل الثالث بعد أن استطاعت چينا أن تجعله يقوم بعمل بسيط؛ عندما تدخل هيدفيج الاستوديو يتهمها بأنها تعمل جاسوسة لأمها، وبعد ذلك عندما جرح مشاعرها حاول أن يلاطفها حيث يستطيع اللعب تحت السطح ويحذرها : "ولكن لا تدمرى عينيك ! أتسمعين ذلك ؟ لن تلومينى، إننى أخبرك بأنه عليك أن تلومى نفسك" (٩٤).

- وأحيانًا يلاحظ أن سلوك هيدفيج الصبيانى يجعلها فتاة فى الرابعة عشرة من عمرها وغير مقنعة ، غير أن عمرها العقلى أقل من عمرها الجسدى لأنها قد لقيت تشجيعًا بأن تبقى فتاة صغيرة. وقد أخذها چالمر من المدرسة، وهو يلعب تحت السطح وتكمل هيدفيج ملاطفته، وتشرح لجريجرز بأن أباها لن يسمح لها بأن تستمر فى دراستها خشية أن تسبب ضررا لعينيها. وقد وعد بأن يقوم هو بنفسه على تعليمها، لكنه لم يكن لديه الوقت لذلك" (٩٦).

- إن اشتراك چالمر فى جريمة فقدان ابنته المتزايد لبصرها ينذر بالإنكار الذى يؤدى إلى موتها. وبعد أن شجع حبها العنيف والمراهق، يهاجم چالمر ابنته المعرضة للانتقاد وينكرها : "لا تقتربى منى، يا هيدفيج ! اذهبى بعيدا. لا يمكننى تحمل رؤيتك" (١٣٦). غير أن چالمر لديه طفلة تأتى لتنتمى إليه بطريقة مرعبة. ويترك إبسن الباب مفتوحا أمام هوية والد هيدفيج البيولوجى لأنها لا تهم؛ ولكن سواء أكان چالمر يتحمل مسئولية ولادة هيدفيج، أم لا فهو، مثل جريجرز، يتحمل مسئولية موتها. وعندما يتنكر لها تصاب بحالة من الهياج وتتعلق به وتصرخ : "أبى أبى ! ... لا .. لا لا تتركنى!" (١٤٧ وتتوسل چينا : "انتبه للطفلة يا اكدال ! انتبه للطفلة !" ، ولكن چالمر يتخلص من ابنته لكى يهجرها. وعندما يعود للبيت، يعود لكى يتنكر لها مرة أخرى. ويرد على صيحات ابتهاجها من خلال إدارة ظهره لها ويلوح لها مبتعدًا : "ابتعدى، ابتعدى، ابتعدى ! (ويقول لچينا) خذيها بعيدا عنى" (١٤٩). وعندما كان يهممهم بكلام عن مذكراته التى لم تنته بعد، يلمح ابنته مرة أخرى : "فى لحظاتى الأخيرة فى منزلى السابق، كنت أحب أن أكون بعيدا

عن الدخلاء". وتتساءل البنت المرتبكة فى نفسها : "هل ذلك أنا؟" ولأنها مريضة ويائسة فهى تتذكر اقتراح جريجرز - "البطة البرية" - وتأخذ البندقية وتذهب إلى الغرفة التى تحت سطح المنزل. وفى انتظار جريجرز ، يحكى چالمر رواية فيها تتحول ابنته المحبوبة والبريئة إلى شخص منافق ومخادع يحب المال؛ فهى لم تحب أبدا المصور الفقير، هكذا يتهمها، ولكن بعد أن علمت بأبوتها، أصبحت ذكية بدرجة كافية لكى تنتظر الوقت الملائم؛ والآن فهى فقط تنتظر دعوة عائلة ويرل لكى تعيش فى رفاهية حتى تهجره : "ولو أننى سألتها حينئذ : يا هيدفيج هل أنت على استعداد للتخلى عن تلك الحياة من أجلى ؟ نعم أشكرك. يمكنك أن تتأكد من الإجابة التى سأحصل عليها!" (١٥٦). وتأتى إجابة هيدفيج : "**طلقة من المسدس تسمع فى الدور العلوى**" وهذا صوت سلاح عائلة اكدال والذى به يزعم چالمر أنه هو وأباه فكرًا ذات مرة أن ينتحرا به. ولكن ما ظل مجرد كلام بالنسبة لرجال اكدال، طبقته هيدفيج عمليا. ولأنها ابنة الأب والتى يملؤها الانتقام، فهى بمفردها تقوم "بذلك الاحتفال البسيط فى الدور العلوى" (١١٠)، والذى "الأب العزيز" قد وعدها به يوم عيد ميلادها. وهكذا فإن موت هيدفيج، هدية حبها، هو هدية عيد ميلادها من أبيها.

"أيها الطبيب، عالج نفسك!"

- إن ريلينج، الذى يعتبر بشكل تقليدى مفكرٌ **البطة البرية**، يلقى باللوم على تدخل جريجرز والذى بسببه ماتت هيدفيج. ولكن ريلينج هو الذى كان يغذى ذات

چالمر واخترع الاختراع ؛ وفى خلق چالمر اكدال عبقرى التصوير الحديث، فإن ريلينج قد جعل چالمر عرضة للانتقاد من جانب جريجرز. ولأنه كان مسنودا بأكاذيب ريلينج، فإن چالمر يعيش فى فقاعة زجاجية من أهمية الذات ويرى نفسه كرجل عظيم. ولأنه واجه حقائق كريهة عن حياته، فإنه ليس لديه الذات لكى يواجه الأزمة، وتتحطم الفقاعة، وبعد أن يعود إلى شخصيته الفنتازية كضحية، يجعل من ابنته ضحية إحباطه. ويزعم ريلينج أنه يكره المهام التبشيرية، غير أنه مثل جريجرز له مهمة فى الحياة - ويشجع تعظيم الذات للاحباطات من خلال إعطائها "أكاذيب الحياة" - وبهذا المعنى فإن چالمر - وهيدفيج - يعتبران ضحايا له. ولابد أن يلوم ريلينج جريجرز وجريجرز بمفرده على موت هيدفيج لأن توريط چالمر معناه توريط نفسه.

- إن مهمة ريلينج غير خالصة مثل مهمة جريجرز ؛ حيث أنه مثل الأشخاص الذين يزعم أنه انقذهم، فإنه هو أيضا لديه أكذوبة حياة يحتفظ بها : "أيها الرب العظيم؛ من المفروض أن أكون طبيبا، وأخجل من القول؛ ولذا فإننى لابد أن أعتنى بالناس المرضى الفقراء فى هذا المنزل .... فالناس تقريبا كلهم مرضى، لسوء الحظ" (١٤٤). إن هذا الطبيب المهتم بذاته والذى يعتبر الناس مرضى لا يتمتع بالصحة على وجه التحديد. ويحب ريلينج برتا صوربى، والتى تقول بأنهما ربما يستمتعان بالحياة معا، ولكن "المرأة لا تستطيع أن تبعد نفسها" (١٢٨). وربما كان ريلينج يحب الزجاجة أكثر من برتا؛ وعندما يعلق على نقود ويرل، فهى ترد بأن ويرل "على الأقل لم يبدد أفضل ما فيه. والرجل الذى يفعل ذلك يتحمل

العواقب" (١٢٧). إن كشف بيرتا عن زواجها الوشيك يجعل ريلينج ينطلق فى حفلة أخرى صاخبة مع شريكه السكير مولفيك، والذى مرضه "الشيطانى" كما يلاحظ ستوفارود Stoverud ، هو "عذر لضعف د. ريلينج نحو الخمر"؛ ويوضح ستوفارود أن "هجمات مولفيك تأتى فى وقتها، من خلال حاجة الطبيب إلى رفيق عندما يريد أن يسكر". ويعمل الصديق الحميم السكير باستمرار كبديل لريلينج. وتعتبر ضرورة أكذوبة الحياة فلسفة ملائمة للطبيب السكير؛ ولأنه يمد يد العون إلى الأشخاص الفاشلين الأقل ذكاءًا، ويحول خطاياهم إلى فضائل، فهو يضع الأساس بشكل مستتر لعلوه ويتجنب مواجهة نفسه. وتعتبر نظرية ريلينج عن أكذوبة الحياة أكذوبة حياته الخاصة، "اختراعه"، ومثل نظرية جريجرز عن الحقيقة الضرورية، فهى إحساس يخدم الذات ويتنكر فى حس موضوعى.

علم البلاغة والواقع

– إن لعبة هيدفيج الخاصة بأعواد الكبريت تشير إلى حساسيتها نحو الإشارات المتطرفة، وفى هذا فإن محنتها هى أنها طفلة أبيها أكثر من كونها طفلة أمها. وبينما چالمر لا يقوم أبدا بالأعمال العظيمة، إلا أنه يتحدث عن ابنته المعجبة، والتى لا يمكن أن تعرف الفرق بين الحديث الفارغ والعمل، ولأنها قد تعلمت خطاب چالمر اللغوى عن التضحية، فهى تستجيب لخطاب جريجرز اللغوى.

– إن هيدفيج هى ابنة أمها فى مقاومة متاجرة جريجرز بالكلام. فهى تصحح كلامه فى الشعر "أعماق البحر" بـ "قاع البحر" ؛ وتعترف أنها هى نفسها تعتقد

أن علوية المنزل كلها يجب أن تسمى "أعماق البحر" ولكن تستبعد هذه الفكرة لأنها "حمقاء جدًا" (٩٩). ولأنه كان مصمما على التعبير بالرموز، فإن جريجرز قد تضايق بسبب رفض ما هو رائع ويرد بشكل مبالغ فيه : "يجب ألا نتولى ذلك". وتصر هيدفيج : "أوه نعم لأنه مجرد جزء علوى تحت السطح" وفيما بعد وحيث إنها قد أصبحت تعيسة بسبب رفض أبيها، توافق على اقتراح جريجرز بأن تضحى بحيوانها الأليف لكى تبرهن على حبها. ولكن وفى ضوء الصباح، فإن ذلك الجزء من هيدفيج والذى يشبه كثيرا أمها يخبرها بأن الفكرة العظيمة لا قيمة لها : "الليلة الماضية، اعتقدت أن هناك شئ ما جميل، ولكن بعد أن نمت وفكرت مرة أخرى، لم أكن اعتقد أنه يهم" (١٤٦). وترد على إجابة جريجرز السخيفة - "لم يكن بوسعك أن تكبر هنا بدون شئ ما يتبدد فى داخلك" - بواقعية تشبه واقعية چينا : "لا أهتم بذلك؛ لو أن أبى يعود". وفيما بعد فإن رفض أبيها وإنكاره المتكرر يجعلها تتعلق بحل جريجرز الأحمق، ولأنها كانت متحيرة فى حزنها ويائسة فإنها تكمل صنع أيقوناتها الكلاسيكية؛ رسم توضيحى لكتاب قديم وجدته هناك : "الموت مع ساعة رملية وفتاة" (٩٨).

- ومن المعتاد ملاحظة أنه فى **البطة البرية**، وفى جريجرز وچالمر فقد وضع إبسن براند وبيرجينت فى نفس العالم، ولكن النقطة الأكثر أهمية، ربما، هى أنه قد وضعهما على نفس الجانب. ويعتبر المطلق والأنوى شقيقان فى الروح ومميتان بشكل متساو، وكلاهما "الثالث عشر فى المنضدة". إن وصف علوية

البطة البرية مكان موت هيدفيج، بأنها "ملجأ المشوهين والمنعزلين والمهزومين" كما يفعل براد بروك (**إبسن** ٩٩)، معناه التحدث مثل چالمر اكدال والذى بالتأكيد كان سيستخدم العبارة لو كان يعرفها .. إن هيدفيج لم تبعدها أحلامها عن عائلة اكدال، ولكن هذه الأحلام تقتلها. وبعد أن ماتت يتم سحبها من العلوية على وسط خشبة المسرح؛ وهناك حروق ناتجة عن البودرة ودماء على بلوزتها. وليست هى الضحية التى تفتدى، مصدر استثارة. وقد وصف دورباك Durbach فن إبسن فى تجسيد عبث موت هيدفيج فى "النغمة المضحكة لجنازتها، والتى كان يترأسها قسيس سكران وأتباعه - الجميع يبحث عن مأوى من تضمينات هذا الخطأ العظيم فى أكليشيهات ورع جياش للعاطفة : "أوه أيها الإله العالى ... لو أنك موجود! لماذا فعلت هذا بى ؟ الطفل ليس ميتا؛ لكنه نائم. الشكر لك أيها الرب. فى كل انحاء الأرض" (التضحية والسخافة) (١٠٧).

- إن الادعاء بأن موت هيدفيج يكفر عن شئ ما معناه رفض صميم الكوميديا التراجيدية العظيمة لإبسن، حيث إن اتخاذ جانب جريجرز والتحدث مثله؛ " إن هيدفيج لم تمت بلا جدوى" هو حديث جريجرز ويرل (١٦٠). ومن خلال معرفتنا بچالمر، نعلم أنه "قبل انتهاء العام، فإن الصغيرة هيدفيج لن تكون شيئًا بالنسبة له أكثر من مادة جميلة لإلقاء الخطب .... ويلفظ كيف "انتزعت الطفلة من قلب أبيها" . ويحث جريجرز على الرد على اتهام ريلينج بأنه لو كان على حق، فإن الحياة لا تستحق أن نعيشها؛ والزعم بأن موت هيدفيج هو افتداء معناه التقدم خطوة أفضل من متعهد تقديم الطعام فى الحفلات لكى يتفوق على جريجرز فى الإصرار على مغزى شئ لم يعد هو حتى متأكدا منه.

- وفى حل عقدة المسرحية، فإن جريجرز مرة أخرى يدفع چالمر إلى "عرض مقرف لعاطفة سطحية" هكذا يعلق نورثام، بينما "چينا، والحمد لله، لم يستطع أن يغيرها. وهى ترمز كنوع من التوبيخ على عدم إنسانيته المثالية، وتفكر طوال الوقت، وكما لم يفكر هو من قبل، فى كرامة الطفل الميت" (N 140). وبعد أن اقتحمت بلاغة الرجال المجانية، تعاتب چينا زوجها، والذى يلقى باللوم على الإله لموت ابنته، ويخبر ريلينج ألا يكسر أصابع هيدفيج، وتهتم بجثة ابنتها : "ولكن الطفلة لن ترقد هنا للعرض. فهى سوف تذهب إلى غرفتها الخاصة" (١٥٩). وفى مسرحية تفتقر إلى بطل رواية والتى يبقى عرضها وأزمتها غامضين والتى فيها اللغة محل شك والنظرية تقتل، يوجد فقط خطاب لغوى واحد مميز : الكلام البسيط جداً "الخطاب اللا لغوى" نزولا إلى اللغة المنطوقة بشكل سيئ والتى لا تتبع القواعد، اللغة "الخطأ" التى تسخر من اللغة "الصحيحة" وفى النهاية لا كلام على الإطلاق.

- إن النساء فى **البطة البرية** هن مناهضات لأصحاب البلاغة والخطابة : وترى بيرتا صوربى وچينا اكدال الحياة ويعشنها كما هى. وتتصل واقعيتهما بخبراتهما النسائية. وبعد أن تركت كأرملة (بسبب زوج أساء استغلالها) ، أعانت بيرتا نفسها من خلال عملها مديرة منزل عند رجل آخر، خادمة ويرل المدفوع لها؛ أما چينا هانزين "امرأة ساقطة" والتى طردها ويرل، فقد تزوجت من چالمر.

ولم تهتم أى من المرأتين بأن نفس الرجل الذى "دمر" أحداهما منذ سنوات سوف يصنع "امرأة مستقيمة" من الاثنتين. وبرتا وچينا اللتان اضطرتا للتعايش بقدر استطاعتهما ما زالتا على قيد الحياة وتتكيفان. ولأنهما لا تثقان بالمطالب المطلقة للسلوك الأخلاقى، فهما تتطلعان إلى أجنس فى براند؛ وكل النساء الثلاثة يشبهن النساء فى مسرحية **بصوت مختلف** لكارول جيليجان. ولأنهن غير مرتاحات مع الأفكار المعنوية لما هو صواب وما هو خطأ، فإن النساء اللاتى درسهن العالم النفسى التعليمى جيليجان يملن إلى "تحديد شخصيتهن من خلال علاقات الصداقة الحميمة والرعاية". وعند الإقدام على الخيارات الأخلاقية، فقد كان يتم دفعهن من خلال ما يجب أن يكون بشكل أقل مما يكون. وهذا النوع من القرارات ليس نتيجة تخزين سلبى عن "دور المرأة" كمربية تضحى بنفسها، ولكن يشكل اختلافا فعالا مع استبدادية ذكورية : "أخلاقيات الرعاية والاستجابة" على العكس من "أخلاقيات العدالة والحقوق".

- ومتضمنا فيما تفعله بيرتا وچينا، والذى هو أكثر أهمية مما تقولانه، هناك الاعتقاد بأن الحياة صعبة، وأن الناس بحاجة إلى الخصوصية والرحمة، وأنه لا يمكن أن تكون هناك صيغ للمعايشة. وإذا كانت الحقيقة الواحدة التى ترسخت فى هذه المسرحية عن الإحساس المريض هى، وحسب كلمات ڤان لان Laan، أن "الواقع يسبق التشكيلات المقيدة والمشوهة التى نأتى بها منه" عندئذ فإن أوامر چينا البسيطة "انتبه للطفل، يا اكدال! انتبه للطفل!" (١٣١) - وعندما يموت الطفل - "الإنسان لابد أن يساعد الآخر" (١٥٩) - هما العبارتان الوحيدتان اللتان لهما معنى.

الفصل الثامن

ترويض النساء المتوحشات

تجميل ربيكا ويست Rebecca West: **روزميرشولم Rosmersholm**

قادنا حديثنا إلى هذه النقطة وهى أن أى لذة حسية مهما كانت ومهما تألقت تحت ضوء المتعة الجسدية المؤقتة فهى غير جديرة بالمقارنة مع متعة ذلك الضوء الأبدى (سانت أوجستين St. Augustine، **اعترافات Confessions**).

- عندما ظهرت روزميرشولم، امتدح المناصرون للحركات النسائية شخصية ربيكا ويست كنموذج للمرأة المتحررة وتصفها چينا كروج Gina Krog، إحدى أبرز المناصرين لحركة تحرير المرأة ، بـ "إنجيل المستقبل" (هانسون Hansonnu، "الشخصيات النسائية عند إبسن " (٨٨) حتى أن الكاتبة الانجليزية سيسلى فيرتشايلد Cicely Fairchild أخذت من "ربيكا ويست" اسمًا مستعارًا لكتاباتها، وقد عكست تلك الاستجابة للشخصية مدى شغف المؤيدين للحركات النسائية إلى نموذج يحتذى به وجاء ذلك على حساب الشخصية التى ابتدعها إبسن، فعلى الرغم من أن الروح المستقلة والتفكير المستقل لربيكا ويست هى سمات تنطبق بشكل واضح على المرأة الجديدة، إلا أن ربيكا تدمر نفسها لتثبت حبها لرجل، وبذلك فهى تجسيد بشكل صارخ للنموذج القديم للتضحية بالنفس عند الأنثى!

- وبالفعل يجسد نموذج ربيكا ويست عند إبسن نموذج "المرأة الجديدة" فهى مستوحاة من شخصية الكونتيسة إيبا بيبر Ebba Piper وهى إمرأة ذات عقلية

أديبة متحررة وإحدى سيدات مجتمع ستوكهولم التى تسببت فى فضيحة عندما هربت من السويد مع زوج إحدى قريباتها وكان هذا الزوج هو الشاعر السويدى العظيم كارل سنويلسكى Carl Snoilsky والذى التقاه إبسن فى عام ١٨٦٤ عندما كان كلاهما يعيش فى روما. وعندما عاد سنويلسكى إلى السويد تزوج من امرأة ثرية لم توافق عائلتها على سنويلسكى الذى كان يكتب الشعر إيمانًا منهم بأن مثل هذا العمل قد شوه ذكرى رجال عائلة سنويلسكى الذين خدموا السويد كجنود رجال دولة لأكثر من مئتى عام، وبعد نشر ديوانه الذى لاقى كثيرا من الاستحسان فى عام ١٨٧١ توقف سنويلسكى عن كتابة الشعر استسلامًا منه لرغبة عائلة زوجته، مما تسبب له فى حزن عميق. وفى عام ١٨٧٩ هزت فضيحة مجتمع سكاندينفيا ذو التفكير القويم عندما رفع سنويلكسى دعوى طلاق ورحل مع ايبا بيبر إلى إيطاليا حيث قاما بقضاء شهر عسل طويل قبل زواجهما، وفى هذه الأثناء عاد سنويلسكى إلى شعره وكتبت بيبر كتاب رحلات ثم تزوجا بعد طلاق سنويلسكى فى العام التالى.

– وقد أسهمت علاقة سنويلسكى الجريئة بايبا بيبر فى تحويله ولو بشكل مؤقت إلى شخصية ثورية حيث إنه قد دافع عن إبسن فى عام ١٨٨١ ضد سيل الهجمات التى شُنت على مسرحية **الأشباح** (Ghosts) وبعدها بعام أعلن عن التزامه بالقيم الجمالية التى تسعى إلى التغيير الاجتماعى ولكنه وجد صعوبة فى تطبيق قناعاته الجديدة حيث إن ميراثه الأرستقراطى ونشأته بأكملها جعله

يوقن بعدم ملاءمته للعب دور المقاتل من أجل التقدم وأدرك أن هناك "فجوة كبيرة بين ما أنوى فعله وما أستطيع فعله" وعرف نفسه كشخص ينتمى إلى عنصر الشاعر المتجول التروبادور Troubadour (H ١٠ : ٣٢٦).

- وأثناء أجازة صيفية فى النرويج فى عام ١٨٨٥ استقبلت عائلة إبسن عائلة سنويلسكى فى زيارة استمرت أربعة أيام وكان مبتكر شخصية كاتلين Catiline وإيرل سكول Earl Skule وبراند Brand مهتمًا بشكل كبير بهذا التناقض فى شخصية سنويلسكى بين ما ينوى فعله وما يستطيع أن يفعله" وبدا مؤلف شخصيات هوجرديز Hjqrdis ولونا هيسل Lona Hessel ونورا هيلمر Nora Helmer أكثر انبهارًا بشجاعة بيبر الشجاعة إيبا ذات الروح المتحررة والتى كان لها أثرها فى قرار سنويلسكى بالتخلى عن الحياة التى كان يمقتها. وفيما بعد عندما كتب إبسن ليشكر سنويلسكى على ديوان شعر وصفها قائلاً : "زوجتك الرائعة ذات العقلية العظيمة" (H ١٨ : ٨٨) ولم يكن لإبسن أن يمتدح ايبا بيبر بأكثر من ذلك حيث إن "العقلية العظيمة" هو التعبير الذى وصف به أكثر السمات التى أعجبته فى سوزانا Suzannah.

- عندما تم إصدار **روزميرشولم** فى عام ١٨٨٦، كان من الواضح أن إبسن قد استوحى من الزوجين سنويلسكى الشخصيتين الرئيسيتين وفى إحدى الملاحظات التى كُتبت أثناء ابتكار شخصية روزمير : "كان من النادر أن يرسم إبسن أحد أبطاله بهذه الدرجة من التشابه اعتمادًا على شخصية حية منفردة".

وتتضاءل نسبة الشك فى أن واحدة من ملاحظات إبسن الأولى على شخصية ربيكا ويست كانت تحمل وصفًا لايبا بيبر : "متحررة، ذات الفعالية وقاسية بعض الشئ ومغلفة بإطار خارجى مهذب" (H ١٠ : ٣٢٧)، وفى شخصية جون روزمير John Rosmer جعل إبسن عدم ملاءمة كارل سنويلسكى للحياة الملتزمة سمة رئيسية للشخصية ولكن تطغى عليها عدم قدرته على الصراع. ولم يتعمق إبسن فى شخصية ربيكا ويست واكتفى بنقل تجربة النموذج الذى استوحى منه الشخصية، فمثلما فعلت إيبا يبير تساعد ربيكا ويست الرجل الذى تحبه لكى يتحرر من القيم التقليدية والحياة التى يمقتها إلا أنها تقع بعد ذلك أسيرة لنفس القيود التى سعت لتحطيمها. ومثل مسرحية **الأشباح** يتكون البناء الدرامى فى مسرحية **روزميرشولم** من التفكك التدريجى لحبكة خيالية مرغوبة عن طريق أخرى واقعية حيث تتحطم خطط روزمير وربيكا للسمو بالناس عند إدراكهم لوجود ماضٍ يدمر مشروعهم الكبير وكل من يعملون على تحقيقه.

- وتنافس **روزميرشولم** مسرحية **الأشباح** من حيث الانسجام فى البناء الدرامى حيث تبدأ روزميرشولم برؤية تتنبأ بنهايتها حيث تجلس العشيقة غير المعترف بها والتى لا تليق بضيعة روزميرشولم القديمة فى وقت الغسق وتحيك دون أن تدرى كفنها، وشاح العرس وقد قارب الوشاح الأبيض الكبير المصنوع من الصوف على الانتهاء" (٤٩٧) وسيكون جاهزًا ليغطى رأس ربيكا ويست فى حادثة الانتحار المزدوج فى قناة الطاحون. وتطل بصمت متطفل على عملها آلهة منزل روزميرشولم - أجيال طويلة من الجنود ورجال الدولة والقساوسة - يطلون فى

صمت من لوحاتهم التى تصطف على الجدران. وتقوم ربيكا لتراقب روزمير عبر النافذة فى طريق عودته للمنزل وكالعادة "يسلك الطريق الطويل للعودة" ليتجنب العبور على قنطرة قناة الطاحون حيث قفزت زوجته بيبتا Beata ولاقت حتفها وتعلق ربيكا وهى تجمع ملابس القبر الخاصة بها : "إنهم يتعلقون كثيرا بموتاهم فى روزميرشولم "وتحييها السيدة هيلسيث Helseth مديرة المنزل التى تؤمن بالخرافات والتى يستخدمها إبسن ككورس : "فى رأيى يا آنستى أن الموتى هم الذين يتعلقون بروزميرشولم" (٤٩٨).

- وتتمكن الحياة التى تمنحها ربيكا ويست لروزمير فى نهاية المسرحية من أن تكمل ببراعة الحلقة الدرامية المتصلة، فقد لعبت ربيكا باقتدار دور "المرأة التى تضحى بنفسها". وفى مشهدهما الأول معًا يطرى كرول Kroll، شقيق بيبتا روزمير المتوفية، ربيكا قائلاً : "أتعلمين، هناك شئ يثير الرهبة فى امرأة تضحى بشبابها كله من أجل الآخرين" (٥٠١) ويصف كرول إخلاص ربيكا وتفانيها فى خدمة الدكتور ويست المحتضر" كمحنة طويلة مع أبيك بالرعاية واهتمامك به بعد إصابته بالشلل وقد أصبحت تصرفاته انفعالية وغير متعقلة" (٣) وترد عليه ربيكا بتواضع "نعم، مر علينا عامان قاسيان قبل وفاته" ثم تشرع فى الحديث بشكلٍ مبتذل عن حبها الأخوى للمرأة التى حلت محلها. وحين يسألها كرول : "ألم تكن السنوات التى تلت ذلك أكثر صعوبة بالنسبة لك ؟" تعترض ربيكا قائلة : "آه - لا يجب أن تقول ذلك ! فقد كنت أحب بيبتا كثيرًا - وقد كانت المسكينة فى أمس الحاجة إلى الرعاية وقليل من الحنان بشكل يدعو إلى الرثاء" وتضيف بخشوع أكبر : "أنا لم أكن سوى شخص يتصرف باسمها". (٥٠٢)

– ويعلق كـرول على مجامـلات ربيكا : "أنت نبع من الحنان" وعلى العكس من إطرائه لربيكا يشكو كرول من زوجته المتمردة التى لا تفهمه : "هذا أكثر بكثير مما أسمعه فى المنزل" (٥٠٣) حيث إن السيدة كرول قد أغضبت النظام الذكورى بالعائلة بطلبها غير المفهوم بأن يكون لها تفكير مستقل خاص بها : "لطالما شاركتنى آرائى فى كل أيام حياتها ودعمت وجهات نظرى فى كل شئ، كبيرًا كان أم صغيرًا – وأما الآن فهى تتحيز لجانب الأبناء فى موضوع تلو الآخر" (٥٠٦) وأصبحت الثورة فى منزل كرول معركة كوميدية مصغرة من المعركة الوطنية الأكبر بين المحافظين والليبراليين وإذا بابن كرول يقود الطلاب المنشقين فى نفس المدرسة التى يتولى كرول إدارتها بينما تقوم ابنته بتطريز حافظة كتب باللون الأحمر الذى ينذر بالخطر لتخفى نسخًا من الجريدة الليبرالية، وفى خضم كل ذلك يشن كرول هجومًا يشبه الحملات الصليبية احتجاجًا على "روح العصر المدمرة والفاسدة ذات الإغراءات العديدة" والتى "تخللت" منزله حيث لم نكن نعرف حتى الآن سوى وحدة الإرادة" (٥٠٥ – ٦) والتى هى فى الأصل إرادته والتى يتجسد فيها نموذج العقل الذكورى عند إبسن.

– وعندما خلُص كرول إلى أن ربيكا ذات الطابع الأنثوى والتى تتميز بإنكار الذات هى أنسب من تصبح زوجة ثانية للنبيل روزمير، فإذا به يحاول أن يستعين بمساعدتها فى إقناع روزمير أن يعطى صوته لقضية المحافظين ويبدأ فى إلقاء

أنشودة مديح وثناء فى روزمير : "طبيعتك النبيلة المتسامحة ورجاحة عقلك ونزاهتك التى لا غبار عليها "كما أنه" كبير عائلة روزمير رجال الكنيسة والشرطة والموظفين الحكوميين الشرفاء والجديرون بالثقة- جميعهم رجال يتمتعون بنزاهة ثابتة لا تتغير" (٥٠٩) ولا تستطيع ربيكا أن تحافظ على هدوئها أمام خطبة كرول البلاغية المفخمة فترد عليها "بضحكة صغيرة ممطوطة" دكتور كرول "أعتقد أن ما قلته لهو قمة السخافة" ويُصاب كرول بالصدمة من جراء هذا التغيير الذى يحدث فى روزميرشولم وقبل أن تستطيع ربيكا أن تشرح له مقصدها يأتى وصول يولرك بريندل Ulrik Brendel ليعطى روزمير الدافع ليشرح ردته بنفسه.

- ويظهر معلم روزمير العجوز بريندل كشخصية حمقاء قام والد روزمير الذى كان ضابطًا صارمًا بطرده من روزميرشولم بعد أن جلده بالسوط وهو المقابل الموضوعى لشخصية كرول المحافظة كما أنه يحاكى جانبا من شخصية روزمير الثورية المهذبة (كما يخدم إينار Einar المجنون شخصية براند): "أتذكر سيد جوهانس Johannes أننى شخص مترف منغمس فى الملذات Ein Feinschmecker وأحب فى كل أيام حياتى أن أتذوق الأشياء فى عزلة (٥١٤) ويتوقف بريندل الذى يواجه ظروفا قاسية فى روزميرشولم وهو فى طريقه إلى المدينة ليحرر الجموع : نعم. لقد حان الوقت للقيام بدور الرجل الجديد والتخلص من مظهر الثورى المهذب الذى لم أظهر غيره حتى الآن - سأمسك بزمام الحياة بيد من نار.. وسأتقدم للأمام .. وأشق طريقى عاليا" (٥١٣).

- وتقوم ربيكا التى حاولت أن تكمل التعليم الليبرالى المتحرر لروزمير من حيث توقف بريندل بإطراء المعلم كنوع من تحقيق هدف الدرس لروزمير: فتقول له : "أن تعطى أفضل ما عندك". (وهى تنظر إلى روزمير ابتسامة ذات مغزى) كم منا يستطيع أن يفعل ذلك ؟ "ويتشجع بريندل من كلام ربيكا فيعلن لكرول عن حديثه عن التفكير الحر ويستخدم روزمير لغة مستوحاة مباشرة من بريندل : "إن أرواحنا تتنفس أخيرا عصر الانقلاب العاصف" (٣١٥) "وأريد الآن أضع حفنة من التراب على مذبح التحرر" (٥١٨) : "لقد دخل صيف جديد إلى روحى .. إنها قوى التحرر التى أبغى الاستسلام لها" (٥١٧ - ١٨).

- ويؤكد رأى كرول فى مدى قدرة زوج أخته على تحرير مواطنى بلاده من نظم أخلاقية بالية صحة حكمه المفهوم ضمنًا على شخصية بريندل الكاريكاتورية حيث يقول لروزمير : "أنت حالم يا روزمير. هل أنت الذى ستحررهم؟" (٥١٨) ولا يبدو على روزمير الذى يشبه فى سذاجته دكتور ستوكمان Stockmann أنه قد تأثر برحيل كرول الغاضب حيث يصرح "أشعر براحة كبيرة لانتهاء هذا الأمر" (٥٢١) ويذهب كعادته للنوم مبكرًا. وترفض ربيكا أن تعترف بصحة حكم كرول على الرجل الذى تحب فتستخف بتصميمه على استعادة روزمير وتسخر أمام السيدة هيلسيث من "الأحصنة البيضاء" التى يقال عنها أنها تطارد روزميرشولم عندما يموت أحد ساكنيه : "أخشى أن نسمع الآن من إحدى هذه الأشباح" (٥٢٢) وتجيبها السيدة هيلسيث ذات العقلية العملية : "وهل تعتقدين فعلاً يا آنستى أن هناك من يرحل من هنا؟" فترد عليها ربيكا مستهزئة":

"آه. بالطبع لا. ولكن هناك أنواع كثيرة مختلفة من الأحصنة البيضاء فى هذا العالم سيدة هيلسيث" وتخرج ربيكا المتحضرة والمحكوم عليها بالهلاك وهى تحمل شالها الأبيض فينتهى الفصل الأول كما يبدأ بحوار عن مدى تعلق موتى روزميرشولم ببيتهم.

- ويظهر سر المسرحية المدفون فى الفصل الثانى عندما يعيد كرول التفتيش فى حادثة انتحار أخته وقد أصبح الآن مقتنعًا بتأثير ربيكا الخبيث على روزمير. ويذكِّر كرول زوج أخته بأن تشخيص روزمير لاضطراب زوجته العقلى لم يشاركه فيه أطباؤها الذين اتفقوا "أن حالتها كانت قابلة لتفسيرات أخرى" (٥٢٨) ويكشف لروزمير ما صرحت به بييتا له من أنها ستدمر نفسها "حتى تستطيع أن تكون سعيدًا وحرًا فى أن تحيا كما تمنيت" (٥٢٩) وقبل أن تقفز بييتا وتلقى حتفها بيومين أخبرت أخاها "لم يعد لدى الكثير من الوقت. يجب أن يتزوج جون من ربيكا فوراً"(٥٣٠) ويشترك مع كرول فى شكوكه حول سلامة حالة أخته العقلية عدوه اللدود مورتينسجارد Mortensgaard، رئيس تحرير الجريدة الليبرالية والذى يزور روزمير ساعيًا وراء الحصول على تأييده السياسى ويخبره عن تسلمه لخطاب من زوجته بييتا لم تظهر فيه "أية إشارة" على وجود أى مرض عقلى (٥٣٨) وقد كتبت بييتا إلى مورتينسجارد قائلة له إنه إذا كان قد سمع شائعات "عن أى شئ شائن يحدث فى روزميرشولم" فإن عليه ألا يلقى إليها بالاً(٥٣٩). ويصر روزمير على أنه إذا كان مورتينسجارد قد كلف نفسه عناء إخباره بنفسه فكان عليه أن يعرف أن "زوجته التعيسة المسكينة لم تكن فى حالة

عقلية سليمة تمامًا، ولكن مورتينسجارد يفسر الأمر قائلاً : "لقد حققت فى هذا الأمر أيها القس وعلىَّ أن أقول أننى لم يتولد لدى هذا الانطباع بالمرة" ، وفى حوارها مع ربيكا فيما بعد تعلق السيدة هيلسيث التى سلمت خطاب بييتا "لا أعتقد أنها قد ابتعدت كثيرًا" (٥٥١).

- ويتوافق اقتناع روزمير بجنون بييتا مع إصراره على شهوتها المفرطة : "لقد أخبرتك من قبل عن رغبتها الحسية الجامحة التى لم تستطع التحكم فيها - والتى كانت تتوقع منى أن أستجيب لها. آه لقد كانت تخيفنى أحيانًا!" (٥٢٨) ولكن شخصية روزمير التى أصر إبسن أن يختار مخرج مسرح كريستيانا " Christiana Theatre لمن يلعبها" أكثر ممثل يتمتع بالحساسية والحس المرهف يستطيع المسرح أن يضع يده عليه" (**خطابات Letters**، ١٨٤٥ - ١٩٠٥، ٣٠١) تظهر عليها سذاجة حسية مفرطة مما يثير الشكوك حول أفكاره عن "الرغبة الحسية الجامحة" ويوحى بوجود سبب آخر بخلاف العقم لعدم إنجاب زوجته أطفالاً منهُ . وعندما يتحدث روزمير مع ربيكا عن علاقته بزوجته يشكو لها قائلاً : "لقد أدركت بالطبع أن صداقتنا سيتم تحويرها وتشويهها عاجلاً أم آجلاً. ليس من قبل كرول فلم أكن لأتوقع منه ذلك أبدًا ولكن من قبل كل الآخرين ذوى العقول الملوثة" (٥٤١) ولكن كرول رأى ربيكا فى الصباح بثياب النوم فى غرفة نوم روزمير. الأمر الذى يجعل حتى أنقى العقول يفترض أن روزمير ورفيقته الجميلة التى يعيش معها لأكثر من عام بعد وفاة زوجته التى كان يمقتها هما فى الواقع عشيقان. وفيما بعد تعترف ربيكا لروزمير وهو فى حالة من الذهول "بالرغبة

القوية والجامحة" (٥٧٣) التى تشعر بها تجاهه، ومهما تجلت عدم خبرة روزمير فى وصفه المبالغ فيه لبيبتا "كامراة مريضة بشهوتها" (٥٤٢) إلا أنه يصبح من الواضح أن روزمير كان يعيش مع امرأتين تحبانه بشدة ولكنه من الناحية الحسية يغفل عن وجود واحدة ويخاف من الأخرى، وبتفضيله لامرأة تحكمها أخلاقياتها كرفيقة حسية عن امرأة أخرى أملت عليها فلسفتها ضرورة إنجابها لطفل منه ما يجعل روزمير ينأى بنفسه عن زوجته "ذات الرغبة المفرطة" ويلقى بنفسه بدون تحفظ وبمنتهى العذرية بين ذراعى رفيقتها : "لقد كنت دومًا دائم التفكير فيك" هكذا يصرح روزمير لربيكا بهدوء "وأتوق إليك وحدك فمعك أنتِ فقط شعرت بالسكينة وبالسعادة الغامرة التى هى أسمى وأرقى من أية رغبة حسية" (٥٥٥) ومن السهل أن نتفهم مدى إحباط ربيكا عندما يسألها روزمير بسذاجة : "كيف لى أن أبرر اتهام بيبتا الشنيع لى ؟ فتجيبه "آه. توقف عن الحديث عن بيبتا ! ولا تفكر فيها ثانية ! إنك تتحرر منها أخيرًا لأنها ماتت !" (٥٤١).

- وترجع براءة روزمير الحسية إلى حاجته الملحة فى اعتبار نفسه منزهًا عن الخطيئة حيث إن إيمانه بقدرته على الارتقاء بمواطنى مدينته يعود إلى يقينه من فطرته الخيرة التى لا تمسها شائبة ولذلك تشكل اتهامات بيبتا له "عبئًا ثقيلاً" يحطم إيمانه بنفسه كزعيم أخلاقى، وتقوم ربيكا بملاطفته قائلة : "لقد بدأت توًا فى الحياة يا جون. لقد بدأت بالفعل" (٥٤٣) وتحاول إحياء مخططهم العظيم : "لقد أردت أن تنتقل كشخص يدعو للتحرر من منزل لآخر وتكسب عقول الآخرين وإرادتهم ودعمهم لرؤيتك. ويرد عليها روزمير وهو يهز رأسه فى حزن "لن

أستطيع أن أشعر ثانية" بذلك الشئ الذى يجعل من الحياة شيئا عذبًا ورائعاً" (٥٤٤) فتنحنى ريبكا بنعومة على ظهر مقعد روزمير وتسأله : "وما هو ذلك الشئ يا جون؟" ولدهشتها تتلقى إجابة تختلف تماماً عما توقعته : ليست "لذة الحب" ولكنها "لذة البراءة الهادئة وبينما تتراجع ريبكا مصدومة، لا تستطيع سوى أن تردد كلمته : "نعم البراءة" (٥٤٤).

- وبينما يعقد روزمير عزمه على استرجاع براءته يقرر الزواج من المرأة التى يؤمن بأنها تشاركه قناعته العميقة بقيمة المشاعر الحميمة التى لا تقوم على الرغبة. "إن ما جعلنا نقترب من بعضنا البعض منذ البداية مما يربط بيننا الآن بقوة هو قناعتنا بأنه من الممكن أن يعيش رجل وامرأة ببساطة كأصدقاء" (٥٤٥). وعلى الرغم من أن بييتا كانت امرأة هيستيرية إلا أن روزمير يتحدث عنها بعاطفة حنون : "تلك الروح المسكينة المعذبة" (٥٠٤) بينما أثناء عرضه للزواج من ريبكا تتحول لغته المفخمة المعتادة إلى لغة مجردة عادية تصل إلى حد القسوة : "والآن ومع غياب بييتا .. غيابها التام .. هكذا يجب أن يكون الأمر ! إننى لن أستطيع أن أكمل حياتى وهناك جثة معلقة خلف ظهرى" (٥٤٦) وتصبح رغبة روزمير فى الزواج من ريبكا لمحو ذكريات علاقته المزعجة بزوجته واضحة تماما فى عرض الزواج الذى يتقدم به والذى تصفه جانيت جارتون Janet Garton بأنه لم يأت فى الصيغة المعتادة : "هل تقبلين أن تكونى زوجتى؟" وإنما : "هل تقبلين أن تكونى زوجتى الثانية؟" ("مسرحيات فترة الوسط" The Middle "Plays. ١١٢)، وتتساءل جارتون" أى عرض زواج هذا ؟ فهو على أقل تقدير

يفتقر إلى اللباقة، وحتى مع رجل كانت له عدة زوجات فإنه بالتأكيد لم يكن ليختار تلك اللحظة بالذات ليذكر المرأة التى يتقدم إليها بدورها فى القائمة ، ومع كاتب مسرحى يعى جيدًا اختيار كل كلمة فإن هذا الإقحام يجب أن يكون مؤشرا لشئ ما، وعند تأمل بقية الحديث بإمعان ندرك بوضوح بأن ما قيل عن الزوجة الأولى أكثر بكثير مما قيل عن الثانية"(١١٢) ويبدو من الواضح أنه "فى سبيل إخماد كل تلك الذكريات" عن بييتا يذهب روزمير يائسًا إلى ربيكا ليعرض عليها "البهجة والحب" (٥٤٦) فزواجه من ربيكا سيجعله يمحو ذكرى زوجته السابقة وفى نفس الوقت يريح ضميره الذى يؤرقه على موتها : "ستكونين بالنسبة لى الزوجة الوحيدة التى حظيت بها" وهكذا يتم إنقاذ روزمير من نفسه ولا تخدش براءته فيستطيع، كما تقول السيدة ألفنج Mrs Alving ، أن يواصل حياته" كما لو كان الموتى لم يعيشوا أبدًا فى ذلك المنزل" (٢٣٢).

- وتجد ربيكا نفسها مضطرة للاعتراف بأن روزمير لن يستطيع أن يحرر نفسه أبدًا من زوجته الأولى إلا أنها بالرغم من ذلك تتمسك بإيمانها الواهى بأن روزمير لديه "شئ مجيد وعظيم ليحيا من أجله" (٥٥٣) ولكن روزمير يتخلى يائساً عن خططه وهو ينظر عبر النافذة إلى قناة الطاحون - "إن السعادة يا عزيزتى ربيكا هى الراحة أكثر من أى شئ آخر والإحساس الصادق واليقين بالبراءة" (٥٥٤) - ويستمر روزمير فى تعذيب نفسه على عدم مقدرة بييتا على استيعاب "الزواج الروحى" الذى ربطه بربيكا: "لقد رأت علاقتنا بعين الحب الذى تكنه لى وحكمت عليها بنفس الطريقة" (٥٥٥) وتتمسك ربيكا بموقفها : "إن كل

هذه الشكوك والمخاوف والهواجس ما هى إلا لعنة متوارثة فى العائلة" (٥٥٦) - إلا أنها تتأثر بشكل واضح بعذاب روزمير وإذا بزيارة خاصة من كرول تؤثر عليها بنفس الدرجة التى أثرت بها زيارة بريندل السابقة على روزمير وتدفع بها على حافة التردد وتقودها إلى الاعتراف.

- وتتغير نظرة كرول نحو ريبكا من امرأة معطاءة إلى امرأة قاتلة فيتهمها بأنها وراء كل ما حدث (٥٥٧) وتذكره ريبكا بعاطفته السابقة نحوها وعلى الرغم من اعترافه بأنها قد سحرته "فمن الذى يستطيع أن يقاوم فتنتك - إذا حاولت فتنته ؟" - إلا أنه يستدرك نفسه بسرعة : "كل ما أردته هو أن تشقى طريقك فى روزميرشولم واستطعت أن تندسى هنا واستطعت أنا أن أساعدك فى ذلك" وبدافع من حاجته إلى نفض انجذابه المستمر إلى ريبكا واستيائه البالغ من استغلالها له وعزمه على تبديد تأثيرها على روزمير يعلن كرول بقسوة عن اكتشافه لجذور ريبكا الوضيعة كطفلة غير شرعية للقابلة جامفيك Gamvik ودكتور ويست صاحب السمعة السيئة. وتعترض ريبكا بعنف حيث إن دكتور ويست لم يظهر فى المقاطعة إلا بعد ولادتها، وعندما يذكرها كرول بعمرها حيث إنها فى التاسعة والعشرين وقاربت على الثلاثين تعترف له بما يبطل حجته : "أنا أكبر بعام مما أدعى .. عندما تخطيت الخامسة والعشرين وأنا لم أتزوج بعد شعرت بأننى أتقدم فى العمر" (٥٦٠) وينتهز كرول الفرصة ليسخر من "النساء المتحررات" واضطهادهن لفكرة العمر المناسب للزواج ثم يلعب بورقته الأخيرة : "ولكن قد تصدق تقديراتى على الرغم من ذلك لأن الدكتور ويست كان فى

المقاطعة لفترة قصيرة قبل عام من بدء "مزاولته لمهنته" وتصرخ ربيكا وهى "تلوح بيديها" وتنفى بغضب عارم مزاعم كرول حتى أنه يطلب منها تفسيرًا لرد فعلها المبالغ فيه "كيف تتوقعين منى أن أفكر فى الأمر"؟ وبالرغم من خوفها مما يحمله سؤال كرول من تلميحات إلا أنها كانت أكثر ذكاءً من خصمها مما يجعلها تستعيد سيطرتها على نفسها وتلقيه خارج الحلبة : "الأمر بغاية البساطة دكتور كرول فليست عندى أية رغبة فى أن يعتقد الناس أننى ابنة غير شرعية"، ولشدة انجذاب كرول إلى هذا التمويه يصعب عليه فهمها ولشدة ابتهاجه بهذا الدليل الجديد الذى يدل على "تعصب المرأة المتحررة فى هذه النقطة أيضًا" يتوقف عن استجوابه لها ويبدأ بتقريع ربيكا بمحاضرة عن تحررها السطحى. وهكذا تستطيع ربيكا بذكائها وقدرتها على التظاهر من أن تحول بين معرفة كرول بالسبب الحقيقى وراء خوفها من تخميناته ألا وهو أنها كانت عشيقة دكتور ويست.

– وبدافع من عزمها اللاإرادى على إنقاذ روزمير من أجل تحقيق مهمته، تقرر ربيكا أن تعترف له بمسئوليتها عن موت بييتا ولكى تمنحه "لذة البراءة مرة أخرى" (٥٦٣) تشرح له كيف تصرفت بالنيابة عنه مع علمها بخوفه من حديثها عن "اختناقه وذبوله" فى هذا "الزواج التعيس" (٥٦٤) ولذلك لم تفعل أى شئ لإثناء بييتا العقيمة والبائسة عن اعتقادها بأنه من واجبها أن تتنحى جانبًا لتفسح المجال لامرأة أخرى، وكما تفعل "الزوجة الفأرة" فى **إيولف الصغير Little Eyolf** التى أغوت الصبى المعاق حتى قادته إلى الماء، تقوم ربيكا بتخليص

روزميرشولم من وجود بيبتا المزعج وتزيح عن سيدها عبء المسئولية : "أنت برئ. أنا التى أغويت بيبتا حتى دخلت إلى المتاهة". تلك التى "قادتها إلى قناة الطاحون" (٥٦٥) وهكذا يستطيع روزمير أن يواصل العيش فى جنة عدن بينما تتحمل ربيكا اللوم على السقوط. وفى محاولة منها فيما بعد للتلميح إلى التحول الذى حدث فى شخصيتهما، تصر ربيكا الملتاعة وهى تتحدث "بصوت متهدج" : "لقد كنت امرأة مختلفة آنذاك عما أنا عليه الآن وأنا أقف هنا أخبرك بكل ما حدث" (٥٦٦ - ٦٧) وتقوم ربيكا باعتناق فلسفة التضحية بالنفس التى شجعتها من قبل فى بيبتا: "لا يهم ماذا سيحدث لى فالأمر ليس بهذه الأهمية" (٥٦٧).

- ويفشل اعتراف ربيكا فى تحقيق هدفه حيث إن ما يمنع روزمير من تنفيذ مهمته هو فى الواقع ضعفه وليس "براءته" المحطمة فهو "رجل اللبن والماء الخارق" كما يصفه چيمس هاينكر James Huneker ، الذى يظل مخدوعًا تمامًا فى قدرته على القيادة وتلك الصورة العظيمة التى ترسمها له ربيكا لهى خير دليل على قدرة الحب على إساءة الحكم على الأمور. وبعدة صفحات يقتطعها من الصحف الثورية يخطط الثورى الذى لم يغادر مقعده الأرستقراطى أن يكون مصلحًا اجتماعيا للناس وإذا به ينهار فى المرة الأولى التى يغادر فيها روزميرشولم ليواجه العالم وتثبت سريعا صحة حكم كرول على عدم قدرة روزمير على القيادة عندما يجتمع كرول وروزمير مع "دائرة أصدقائهم القديمة" فى إحدى المرات وإذا بروزمير يدرك أن عمله للارتقاء بعقول الناس "يتخطى قدراته كثيرًا" (٥٧٢).

- وعندما يواجه روزمير فشل حلمه تظن ربيكا أن باستطاعتها الآن أن تلقى عن كاهلها سرها الكبير. وبما أن الهدف من اعترافها هو مساعدة روزمير على استرداد براءته فإنها تحذف كل شئ تعلم أنه قد يثير اشمئزازه أى أنها ستخفى عنه "صلب الموضوع" (٥٧٢). لقد جاءت ربيكا إلى روزميرشولم معتقدة أنها "تستطيع أن تتأقلم بشكل جيد" هناك إلا أنها تعترف لروزمير الذى أصابه الذهول أنها قد فقدت "إرادتها الحرة الجريئة" عندما أصبحت فريسة "لرغبتها الجامحة المحمومة" إليه (٥٧٣) وكانت تلك الرغبة هى التى "دفعت بييتا المسكينة إلى قناة الطاحون" ولكن بمجرد تخلصها من المرأة التى تشاطرها شغفها بنفس الرجل، بدأت ربيكا تمر بتحول عجيب: "لقد سرقت روزميرشولم قوتى، أعاقت جرأتى، وأعاقت إرادتى، لقد مضى ذلك الزمن الذى كنت أجرؤ فيه على فعل أى شئ (٥٧٤) وتجيب ربيكا على أسئلة روزمير: "أخبرينى - كيف حدث ذلك؟" وبأبسط وأقوى الإجابات الممكنة تجيبه ربيكا: "من خلال حياتى معك" فعندما كانت بييتا حية "لم يستطع روزمير أن يكون نفسه أبدًا ولكن بمجرد موت زوجته ذات المتطلبات الحسية الكثيرة استطاع القس بطبيعته الروحانية أن يكون حرًا ليحيا تلك الحياة الروحانية التى طالما تاق إليها وبمشاركتها له لهذه الحياة "حيث السلام والوحدة"، وتقول ربيكا "حيث منحتنى كل أفكارك بدون تحفظ وكل مشاعرك بمنتهى الرقة والروعة" بحيث استطعت أن تحدث "هذا التغيير الكبير فى حياتى والذى امتد حتى أعماق روحى"، وبتخلصها من غريمتها أُنتزعت من ربيكا تلك الرغبة الحسية عن طريق نفس

الشخص الذى أثارها : "لقد غادرتنى تلك الرغبة الحسية وانزوت بعيدًا .. بعيدًا جدًا" (٥٧٥) وتقوم ربيكا بإدلاء اعتراف آخر إلى روزمير وهو ما أسمته "شئ من ماضٍ" "يجعلها غير لائقة أخلاقيا لتكون فى روزميرشولم ، إلا أن خوف روزمير من الشهوة والذى يشبه خوف القس مانديرز Manders فى مسرحية الأشباح ، يجعله "يتراجع" أمام كلمات المرأة الساقطة ويقطع عليها اعترافها قائلاً : "كلا .. كلا .. لا تتفوهى بكلمة أخرى.. مهما كان الأمر.. دعينى أنساه" (٥٧٦).

- ولافتقاره للقوة الكافية لتحمل فشله، يطلب روزمير من ربيكا إعطاءه سببًا للحياة بأن تثبت له ذلك الحب المجرد من الأنانية الذى تدعيه، وتأتى زيارة أولرك بريندل الثانية إلى روزميرشولم لتعطى روزمير الإجابة على سؤال ربيكا الحائر : "كيف يمكننى أن أعطيك إثباتًا على حبى؟"(٥٧٧).

- ويستمر بريندل فى محاكاة تلميذه السابق مرتديًا ملابسه وفى طريقه نحو "المنحدر" يأتى إلى روزميرشولم ليمنح روزمير درسًا آخر : "أتستطيع أن تعطينى نصيحة أخرى أو اثنتين؟" (٥٧٨) وينصح بريندل روزمير بأن يحتذى به ويعطى "لتلميذه الأثير" درسًا حيًا على "الشرط الوحيد الثابت" للانتصار فى عمله (٥٧٩) حيث يأخذ بريندل ربيكا "برفق من معصمها" وكما يفعل القس الذى يرأس شعيرة دينية يرشدها لاتباع الخطوات الدقيقة لتقديم نفسها قربانًا : "إن المرأة التى تحب (روزمير) ستذهب بسعادة إلى المطبخ وتبتر خنصرها الأبيض الرقيق - هنا - عند المفصل الأوسط بل وأكثر من ذلك فإن هذه السيدة المحبة

السابق ذكرها ستقوم بنفس السعادة بقطع أذنها اليسرى الرائعة التكوين" (٥٧٩ - ٨٠).

- وبينما يتم توظيف بريندل وهو فى طريقه للنسيان ليقوم بدور شبيه روزمير، تقوم بيتا بدور شبيهة ربيكا ويعيد مشهد ربيكا وهى تقطع أجزاءًا من جسدها من أجل روزمير ذكرى بيتا وهى تقدم نفسها قربانًا. وينبئ مشهد بتر الأصبع والأذن بواقعة الانتحار المزدوج لربيكا وروزمير ويؤشر بتحطم الرغبة الحسية التى ينطوى عليها "انتصار" روزمير.

- وبينما يطغى الحزن على ربيكا لفشل روزمير فى تحقيق المهمة التى شجعته عليها، يتملكها اليأس حول مقدرتها على إقناعه بمحاولة الارتقاء بشخص واحد على الأقل ألا وهو ربيكا نفسها. ويعطيها حلاً يثير قشعريرة فى نفسه وهو يحاكى بطل القصيدة التى تحمل اسمه روزمير ميرمان Rosmer Merman الذى يغوى المرأة التى تحبه إلى داخل مملكته المائية: "هل لديك الشجاعة والإرادة - أن تفعلى من أجلى الآن - الليلة - بسعادة - كما قال بريندل - ما فعلته بيتا من قبل ؟" (٥٨٢) ويدعى روزمير بأن اختيار ربيكا للموت سيجعله يستعيد إيمانه بقدرته على "الارتقاء بروح الإنسان" ويبدو غرور روزمير وخداعه لنفسه الواضحان فى هذا التبرير أقل بشاعه من اللذة التى يشعر بها عند مشاهدته لامرأة أخرى مترنحة تتبع سابقتها إلى قناة الطاحون: "إننى أراك فى خيالى بوضوح وأنت تقفين فوق القنطرة - هناك فى المنتصف وآراك الآن وأنت تميلين

فوق السياج وتترنحين مسحورة فى الخارج - وتتحنين إلى أسفل نحو المياه، ونحو قناة الطاحون!" ويمسك روزمير رأسه بكفيه وهو يتمتم بدون وعى : "إن الأمر كله عبارة عن خيال مريض-!" ويبدو لوهلة مذعورًا من اقتراحه -" ولكن هذا - إنه لجنون ! إما أن تغادرى أو تبقى هناك ! وسأثق بكلامك مرة أخرى" ولكن عندما تصر ربيكا - "لن أحتمل المزيد من التردد والهروب وإلا فكيف ستثق فى أية كلمة شرف أتعهد بها إليك بعد الآن؟" - ويجيب روزمير -" ولكننى لا أريد أن أراك تنهزمين" مما يؤكد أن سبب تراجعه عن مطلبه ليس إنقاذ حياتها وإنما حجته هى - "لن تستطيعى أن تلحقى ببييتا أبدًا" - ويستمر فى طرح فكرته وقناعته بها على نحو يجعلها أكثر بشاعة وقسوة "ولكنك لست كبييتا ولا تحكمك نفس النظرة الملتوية للحياة". ورغم أن انتحار بييتا جاء نتيجة رؤية مشوهة للواقع إلا أنه لا يؤثر على رغبة روزمير فى أن تحذو ربيكا حذوها فسواء كانت المرأة التى تحبه عاقلة أم لا ، فعليها فى كل الأحوال أن تثبت ذلك بالموت.

- ولم يكن روزمير بحاجة لأن يقلق من قرار ربيكا : "إن تفكيرى الآن أصبح مرتبطًا بروزميرشولم وعلىَّ أن أكفر عن خطيئتى" (٥٨٣) وتدفع ربيكا ثمن موت بييتا وفى نفس الوقت تقدم نفس التضحية التى قدمتها بييتا من قبل : "إن موتى سينقذ كل ذلك الخير بداخلك" إلا أن روزمير قد ودع حلمه نهائيًا ويعترف ببساطة متناهية "لم يبق فىَّ شئٌ يستحق الإنقاذ" وترد عليه ربيكا : "كلا، لا زال هناك الكثير" وتنكر عليه هذا الاعتراف الذى ينسف المبرر الوحيد لموتها وتؤكد قرارها بكلمات تدل على تحولها التام إلى شخصية بييتا: "أما أنا - فمن الآن

فصاعدًا لن أكون أكثر من مجرد طُعم فى البحر يتدلى كثقل ميت من فوق السفينة التى تحملك إلى الأمام وعلىَّ الآن أن أغادر السفينة" (١٠) . ويقرر روزمير أن يرافق ربيكا إلى قناة الطاحون مما يدل بالفعل على أنه "لم يبق شئ يستحق الإنقاذ" مما يؤكد أن تضحية ربيكا ستذهب سدى وتجزع ربيكا وهما يقتربان من النهاية وتسأله ثانية عما إذا كان يرغب فعلا فى أن يموت : " وماذا إن كنت تخادع نفسك ؟ ماذا إذا كان الأمر وهمًا ؟ إن لم يكن سوى أحد تلك الخيول البيضاء التى تحوم حول روزميرشولم؟" (٥٨٢) ويجيبها روزمير "قد يكون الأمر كذلك" - الأمر الذى ينم عن شدة اللامبالاة بالحياة والتى تستقر فى أعماق الشخصية.

- وعندما تأخذ ربيكا مكان بيتا يباركها القس السابق أثناء استعدادها للتضحية بنفسها: "ها أنا الآن أضع يدى فوق رأسك وأعلنك زوجة شرعية لى" (٥٨٤) ويقوم الزوجان بتبادل عهود الحب التى تحمل رائحة الموت وتعلن اتحادهما القصير :

روزمير:

يجب أن يذهب الزوج مع زوجته كما تذهب الزوجة مع زوجها.

ربيكا:

ولكن أخبرنى أولا : هل أنت الذى ستذهب معى أم أنا التى سأذهب معك ؟

روزمير:

لن نستطيع أبدًا أن نتبين حقيقة هذا الأمر بالفعل.

ربيكا:

لا زلت أريد أن أعرف.

روزمير:

إن كلا منا يتبع الآخر يا ربيكا . أنا أتبعك وأنت تتبعينى (٥٨٤)

إن ثنائى الحب الذى يرتبط بهاتين الكلمتين "أنت / أنا" "أنا / أنت" يستحضر إلى الذهن ابتهالات فاجنر إلا أن العاشقين يموتان من أجل عاطفة قاتلة ولكنها تنتصر فى النهاية بينما يُنفى إله الحب خارج روزميرشولم ويجتمع الزوجان فى عناق على الجسر هو الأول الذى يجمع بين جسديهما.

- "إن طريقة روزمير فى الحياة تدعو إلى التسامى "كما قالت ربيكا التى ارتدت عن مبادئها الأولى، إلا إنها أيضًا "تقتل السعادة" (٥٧٥) وكان يمكنها أن تقول ببساطة : "إنها قاتلة". ويكتب رولو ماى Rollo May عن تلك التبادلية بين الإرادة والحب قائلاً "إن كليهما يصف شخصًا وهو فى مرحلة يحاول فيها أن يمد يده إلى العالم ويتحرك نحوه ساعيًا إلى إحداث تأثير فى الآخرين أو فى ذلك العالم المجرد من الحياة!" إلا أن ذلك الشغف قد أُنتزع من ربيكا وأُجبرت على أن تدخل فى حالة من الجمود مما جعلها تفقد "قوة التأثير" (٥٧٤) : "إن أسلوب الحياة فى روزمير أو أسلوبك أنت فى الحياة" كما تشرح لروزمير قد "قتل

إرادتى .. جعلنى لا أصلح لشئ! لم أعد سوى عبدة لقوانين لم تعنينى مطلقًا من قبل". (٥٧٥) وبانحدارها من فينمارك Finmark ذات الطبيعة الوحشية فى النرويج إلى "ظلمة مناطق جاليلين Galilean" قام روزمير بترويض ربيكا وارتدت عن مبادئها لتعتنق "الإله الأبيض" ، إله المعاناة ونكران الذات، والذى صاحب مجيئه إلى هيوردس Hjqrdis احساس بالرعب فى نهاية مسرحيته **الفايكنج فى هيلجيلاند** The Vikings at Helgeland. وقبل وصول بريندل ليلقى موعظته حول تشويه ربيكا، يقول روزمير لربيكا يائسًا إنه لم يعد لديه شئ ليحيا من أجله وبشئ من القوة المتبقية بداخلها تجيبه: " آه ولكن الحياة تجدد نفسها .. دعنا نتمسك بها يا جون حيث إننا سنغادرها تقريبًا" (٥٧٧) إلا أن "حنين روزمير إلى ذلك الفراغ الكبير" يماثل بديله فيجعله "معلقًا بالمنزل" نحو قناة الطاحون. وتختتم كلمات السيدة هيلسيث البسيطة المسرحية قبل إنزال الستار - "لن تُجدى المساعدة الآن - لقد أخذتهم السيدة الميتة" (٥٨٥) وتفسر الانتحار المزدوج على أنه انتقام الزوجة المتوفية ممن أساءوا إليها. ولا يطلب روزمير من ربيكا أن تقتل نفسها للتكفير عن ذنبها فى موت بييتا وإنما لإثبات حبها له وبينما تقتل بييتا نفسها لإثبات حبها لسيد منزل روزميرشولم، تحذو ربيكا حذوها وتصبح بذلك الزوجة الثانية التى تموت فى هذا المنزل بعد أن حلت محل بييتا.

- وتقف روزميرشولم قلعة الجمود التى لا يبكى صغارها ولا يضحك كبارها وهى تنشر تأثيرها القاتم عبر المقاطعة "كما لو كانت نوعًا من الطاعون" (٥٥١)، وتصبح بذلك عدوا للبهجة وللحب وللحياة، وتنتهى المسرحية نهاية غريبة تحمل

شيئًا من المواساة فروزمير هو آخر نسل عائلته وبإلقائه بنفسه هو وريبكا فى قناة الطاحون فإنه أيضًا يطوى صفحة روزميرشولم إلى الأبد.

تأقلم إيليدا Ellida وبوليت Bolette

المرأة القادمة من البحر The Lady From the Sea

ما الحب إلا روح متحررة

مثل ذلك النوع من النساء اللاتى يرغبن بالحرية

ولا يقيدن أنفسهن كالعبيد

وكذلك الرجال إذا ما قلت ذلك

(تشوسر Chaucer "قصة فرانكلين" "Franklin's Tale" ٥٩ - ٦٢).

- يرى بول Bull أن انغماس إبسن فى ذلك التغيير الذى يحدث فى شخصية ريبكا هو ما دفعه فى مسرحيته التالية لأن يصور العلاقة بين إيليدا وانجيل Ellida Wangel والبحار كقصة أخرى تصور سطوة الرجل على المرأة (H ١١: ٢٥)، وتشترك المسرحيتان فى وجود حدث ثان مكمل لهما حيث تشترك ريبكا ويست وبطلة **السيدة القادمة من البحر** فى أن كلتيهما أتت من نفس الأصول، من الأراضى الشمالية فى النرويج ذات الطبيعة المتوحشة، كما تشترك البطلتان

أيضًا فى ارتباطهما بالبحر حيث تنشأ ربيكا بجانب البحر بينما تكبر إيليدا فى جزيرة وسط البحر. ويشير بريندل إلى ربيكا : "حورية البحر المغوية" (٥٧٩) وهو نفس الوصف الذى يُشار به إلى إيليدا واجنل. ويؤدى انتقال المرأتان من البرية إلى منطقة الترويض إلى حدوث صراع ينتهى بترويضهما ولكن يأتى تأقلم ربيكا مع البيئة الجديدة مميتًا بينما يمنح إيليدا حياة جديدة، وهكذا تنتهى **السيدة القادمة من البحر** نهاية سعيدة بخلاف سابقتها.

- قضت عائلة إبسن صيف عام ١٨٨٧ على ساحل چوتلاند Jutland بالدنمارك وكانوا يقضون أغلب الوقت فى منتجع سابى Sabyالذى يطل على البحر حيث تستطيع سوزانا أن تقوم بنزهاتها الطويلة فى الغابات القريبة بينما يمارس إبسن هوايته فى النظر إلى البحر وهو يفكر فى مسرحيته التالية. وفى سابى يتعرف إبسن على قصة الكاتبة المحلية آدا رافنكايلد Adda Ravkilde التى انتحرت وهى فى الحادية والعشرين من عمرها ويقوم بزيارة منزل رافنكايلد وقبرها ويقرأ أعمالها باهتمام كبير. وتحكى قصتها القصيرة "الانتصار باهظ الثمن" "Pyrrhic Victory" عن قصة ذلك الزواج الذى تتمنى فيه الزوجة أن تصبح كاتبة وتتحدى زوجها الذى يطالبها بتكريس حياتها له. ويصور إبسن ذلك الصراع فى مسرحيته **السيدة القادمة من البحر** فى ذلك الجدال الذى ينشأ بين لينجستراد Lyngstrand وبوليت Bolette حول وظيفة الزوجة فى الزواج وتتكرر فى السيرة الذاتية لرافنكايلد فكرتها حول الرغبة البالغة فى الهروب من المدينة الصغيرة إلى العالم الواسع وهو حلم حققه إبسن لبوليت. ويتكرر فى

أعمالها موضوع آخر يدور حول شابة صغيرة تخسر معركتها للتغلب على حبها المدمر لرجل والذى يستحوذ عليها تمامًا، ويصور إبسن هذا الارتباط المدمر فى علاقة بطلة مسرحيته إيليدا وانجيل بالبحَّار.

- ويحمل موضوع عبودية المرأة للرجل تشابهًا واضحًا لتجربة ماجدالين ثورسين Magdalone Thoresen التى عرف عنها أنها قد أثَّرت بشكل عام على تصوير إبسن لشخصية إيليدا وانجيل (والتى أطلق عليها إبسن فى البداية اسم "تورا" Thora) حيث إن علاقة الحب التى تربط إيليدا بفن Finn الغامض والذى له تأثير السحر عليها تستحضر إلى الذهن التجربة المشابهة لماجدالين كراف مع رجل من أيسلندا أثناء دراستها. وبعد عدة علاقات عابرة فى بداية حياتهما تتزوج كلا المرأتين من رجال يكبرونهما سنًا وتقريبًا فى عمر آبائهما لتأمين حياتهما ماديًا. وبغض النظر عن ماضيها فإن تأثير ماجدالين ثورسين على بطلة إبسن يظهر بشكل خاص فى ارتباطهما الحميم بالبحر حيث ترى نفسها كمخلوق برمائى أو كامرأة عجوز تعيش على الساحل الدنماركى، وأحيانًا أخرى ترى نفسها زائرة تشير نحو البحر : "إليس المكان خلابًا هنا؟" آه .. أنا أنتمى إلى البحر. إنه يجذبنى إليه يجذبنى إليه" (H ١١ : ٢٦) . وتمارس إيليدا وانجل السباحة بشكل يومى خلف الجرف الذى يطل على البحر مما يجعلها تشبه إلى حد بعيد ماجدالين ثورسين التى اعتادت السباحة فى البحر حتى السبعينيات من عمرها ،ويجعل إبسن بطلته تردد شكوى حماته من أن مياه الجرف قريبة جدًا من الأرض كما أنها راكدة وغير صحية".

- وتعتبر **السيدة القادمة من البحر** مسرحية مستوحاة من الفلكور الشمالى عن البحر حيث أن روح المياه التى توصف بصفات ذكورية "النوك " Nokk عادة ما ترتبط بالأنهار وجداول المياه ولكنها أحيانًا ما ترتبط أيضًا بالبحر وأغانيه الساحرة التى تغوى ضحاياه وقدرته على إلقاء اللعنات الخطيرة، ويبدو أن هذا المخلوق كان مألوفا لدى إبسن حيث إنه يظهر فى قصائده ويتعرف إبسن على " الهافمند Havmand " أو عريس البحر كما يطلق عليه من خلال مجموعة من القصائد النرويجية والدنماركية التى قرأها فى بداية حياته ككاتب. ومثل ألنوك، فإن الهافمند مشهور بقدرته على الإغواء إلا أنه أكثر رقة من أنثاه "الهافرو Havfru" أو حورية البحر المعروفة كذلك بقدرتها على الإغواء. وتنتشر خرافة أخرى مهمة فى القصص الشعبية الشمالية عن حورية البحر الموجودة منذ الحقبة المسيحية وبعدها وهى حورية بحر "طيبة" تتمنى أن تصبح آدمية لكى تمتلك روحًا. ومن أكثر الروايات شيوعًا تلك التى كتبها هانز كريستين أندرسن Hans Christian والمعروفة باسم **حورية البحر الصغيرة The Little Mermaid** والتى كان يعرفها إبسن أيضًا، كما يضم الأدب الشعبى روايات عديدة عن حوريات بحر تم أسرهن وإبعادهن عن موطنهن حيث يعشن تعيسات وتموت بعضهن فى بيئة غريبة. وأثناء كتابة مسرحيته استوحى إبسن من كل تلك الحكايات كما حلا له حيث إن شخصية "عريس البحر" عنده لديه فعلاً القدرة على الإغواء كما أن "حورية البحر" عنده تقع أسيره فى شراك عالم البشر إلا أنها على الرغم من ذلك تحلم بأن تكون جزءًا منه.

- وفى البداية أختار إبسن لمسرحيته اسم **هافروين Havruen** أو حورية البحر وقد يكون التغيير بعد ذلك إلى **Fruen fra Havet** (السيدة القادمة من البحر) جاء نتيجة إدراكه أن إصرار النص على تشبيه إيليدا بحورية البحر" تتطلب منه عنوانًا يصنع فارقًا بسيطًا بين الشخصيتين، وفى المشهد الأول من المسرحية يتحدث بوليستيد Ballested الذى يتم توظيفه ككورس عن لوحته المعروضة باسم "حورية البحر الميتة" حيث تتمدد حورية بحر تم إبعادها عن موطنها وهى تلفظ أنفاسها الأخيرة فى إحدى البرك التى صنعها المد والجزر" (٥٩٤) ويشرح بوليستيد أن سيدة المنزل هى التى أوحت له بهذه الفكرة وتخرج إيليدا بنفسها من البحر لتشارك باللعب ويتدلى شعرها المبتل على كتفيها ويحييها زوجها : "ها قد جاءت حوريتى البحرية" (٦٠٣).

- ويعود إبسن إلى الحبكة الدرامية فى **العيد فى سولهوج Feast at Solhoug** ، **كوميديا الحب** Love's Comedy، **الفايكنج فى هيلجيلاند Vikings at Helgeland** و**الأشباح Ghosts**، حيث يضع بطلته بين رجلين يتصارعان عليها فإيليدا تحب الرجل الذى تزوجته بدافع من الواجب إلا أنها لا زالت أسيرة لذكرياتها مع البحار الفنلندى الذى زفت إليه منذ سنوات عندما ألقى بخاتميهما فى البحر ، وتأتى عودة ذلك البحار ليسترد زوجته فتعجل بظهور أزمة المسرحية التى تعتبر "مسرحية عن الزواج" وكذلك خرافة.

- وتحمل إيليدا، ابنة حارس الفنار اسمًا ينتمى إلى الفايكنج وهو النسخة الأنثوية من "**إيليدى Ellidi**" وهو FridtJop الجرئ صاحب السفينة الشجاعة

التى تصارع الحياة وهى تندفع عبر الأمواج. ويقوم الدكتور وانجيل الأرمل بانتزاع امرأته البحرية من جزيرتها المنعزلة ويضعها فى منزله فى مدينة تقع على البر الرئيسى ويعزلها فى منزله ولا يسمح لها بتحمل أى نوع من المسئولية كما يفصلها عن ابنتيه اقتناعًا منه أن "تلك الأمور تتجاوز قدرتها" (٦٥٦) "فهو قد أرادها تمامًا كما هى" (٦٥٧). ويقوم ببناء مكانًا خاصًا لها على شكل تعريشة خضراء فوق المرج الأخضر وهو ملائمٌ لامرأة جاءت من البرية أكثر من الشرفة التى ترتادها ابنتاه.

- وتعانى إيليدا من اكتئاب غامض انتابها منذ موت طفلها فهى لا تقيم أية علاقة حسية مع زوجها وتعيش حالة من الحزن العاطفى والعقلى لا يستطيع زوجها أن يداويها بالعقاقير فيقرر أن يجرى عليها علاجًا مختلفًا فينتقل معها إلى البحر حيث "تعود صغيرته المريضة المسكينة إلى موطنها ثانية" (٦٢٣) فزوجته لا تنتمى إلى منزل يسكنه البشر وإنما إلى البرية، ليس إلى الحضارة ولكن إلى الطبيعة، ويتصرف الزوج الطبيب بشكل أبوى ليداوى حوريته البحرية المريضة عن طريق إعادتها إلى بيئتها.

- إلا أن هذا الحل يفزع إيليدا التى تروى لزوجها قصة علاقتها بالبحَّار لتقنعه أن عودتها إلى البحر سيعرضها لمصدر شقائها. وتشبه قصة إيليدا سيناريو ڤاجنر عن الشخصيات والقوى الخارقة التى تتجاوز حدود البشر فتصف ابنة حارس الفنار بشكل مدهش "مشهد البحر المتلالئ تحت أشعة

الشمس" و"الحيتان والدلافين وعجول البحر التى تتمدد على الشاطئ تحت شمس الظهيرة الدافئة" (٦٢٦) وكان البحار هو إله البحر وكل هذه المخلوقات تنتمى إليه" - وهى كانت حوريته - "لقد شعرت أننى أنا أيضًا أنتمى إليهم". وفى أحد الأيام تتلقى إيليدا رسالة تخبرها بأن تلتقى حبيبها عريس البحر عند البر الرئيسى حيث يخبرها أنه قد قتل قبطانه فى حالة دفاع عن النفس وكان مجبرًا على الرحيل، وبإعلانه بأنهما سيزفان نفسيهما إلى البحر يلقى بخاتميهما إلى البحر ثم يتركها. وعندما فكرت إيليدا فى تجربتها خلصت إلى "أن الأمر كله كان ضربًا من الجنون ولا معنى له" (٦٢٧) وعلى الرغم من أنها كتبت إلى البحار إلا أن الأمر ينتهى تمامًا وتتساه إيليدا حتى "يعود" بشكل مخيف أثناء حملها منذ ثلاث سنوات ولا زالت تستطيع أن تراه وهو يرتدى دبوسه المصنوع من اللؤلؤ الأبيض والأزرق "مثل عين سمكة ميتة" (٦٣١) وطفلها الذى عاش لشهور قليلة فقط كان يحمل نفس لون عين البحار التى تتغير مع لون البحر.

- ويكمن سر ابتعادها عن زوجها فى خوفها المرضى من أن البحار قد "استحوذ" على جسد واجنيل ليكون أبًا لطفلها المريض. وإذا كانت إيليدا تخلط بين الرجلين لا شعوريًا فيعود ذلك إلى أن زواجها هو النسخة البرجوازية من الملحمة الرومانية السامية على تلك الجزيرة. وفى المواجهة التى تحدث بين الغريب ووانجيل يتمسك كلٌ منهما بالمرأة التى يؤمن أنها ملكه. ويعلن الغريب أن إيليدا "تنتمى إليه" بالقوة الملزمة "للزواج" السابق (٦٤٤) بينما يشير وانجيل إلى إيليدا باستمرار بضمير الغائب بالرغم من حضورها، فهو يشير إليها بلقب

"زوجتى" مصرًا على أن "ابنة حارس الفنار" ملكه وحده (٦٤٣ -٤٤) وأثناء ذلك تظل إيليدا موضوع النزاع بين الرجلين متعلقة بذراع زوجها وهى فى حالة من الذعر وترجوه "لينقذها" وقد استقر فى ذهنها نظرة زوجها إليها كامرأة مريضة لا حول لها معتمدة كلية على زوجها.

- وتتغير فكرة إيليدا عن نفسها عندما يفحم الغريب زوجها برده : "إذا جاءت إيليدا معى، فيجب أن تأتى بإرادتها هى وحدها" (٦٤٤) وبينما يعتبر وانجيل هذا الأمر ضربًا من الجنون إلا أن الأمر يختلف بالنسبة لإيليدا : "لقد لخصت الأمر كله فى هاتين الكلمتين مثل شعاع من النور وأستطيع الآن أن أرى الأمور واضحة كما هى" (٦٦٣). ويبدو أن لحظة التنوير التى تمر بها إيليدا قد جعلتها تدرك أن سر تعاستها مع زوجها وانجيل ينبع من "الحقيقة الصريحة والبسيطة" التى تخبره بها وهو أنه "اشتراها سعيًا وراء حياة جديدة"، حيث إنه قد تقدم للزواج منها وقبلت هى "عرضه" ولم يتسن له أن يعرفها جيدًا، مثله مثل ذلك الغريب، إذ أنه قد رآها "مرتين فقط" وببساطة "رغب فيها" (٦٦٢) وبموافقتها على ذلك الزواج فقد "باعت" إيليدا نفسها : "إن أحقر الأعمال وأفقر الظروف لربما كانت أفضل لها لو أنها قد أختارتها بنفسها بإرادتها الحرة" (٦٦٣). ولأن إيليدا لم تأتِ إلى وانجيل بحريتها فإن ما بينهما لا يعد زواجًا بالفعل ولذلك فهى ترجوه أن "يحل عقد الزواج" (٦٦٣ - ٦٤). وترفض إيليدا الاستكانة تحت عباءة الزوجة الضعيفة المعتمدة على زوجها: "يجب أن يكون لدى حرية الاختيار" (٦٦٥) ويصاب وانجيل بالذعر من احتمال أن تفكر إيليدا بتركه من أجل الغريب إلا أن زوجته

تذكره بأن معرفتها به لم تزد عن معرفتها بذلك الغريب، وبالرغم من ذلك "ذهبت" معه، واتباعها لطبيب يعرض عليها أن يعولها مدى الحياة ليس بالضرورة شكلاً دفاعيًا أفضل من اتباعها لبحار يجوب البحر حيث إنه بمجرد أن أخذ وانجيل حوريته البحرية إلى المنزل شعرت هناك بنفس العزلة والانقطاع التى شعرت بهما عند البحر. وتعلق إيليدا على ذلك بأنه إذا كانت شعرت بذلك فلن تستطيع الاستسلام، وباستثناء علاقتهما الحميمة فقد ظلت إيليدا "خارج (حياة وانجيل) تمامًا" "لأنه هو "وحده" أراد لها أن تكون كذلك (٦٧٢) وعن طريق عزل وينجل لكنزه العجيب فقد قطعها تمامًا من الحياة على الأرض : "والآن ليس لدى ما يربطنى بالمكان هنا - لا يوجد أساس - ولا شئ لأستند إليه ولا حافز يدفعنى نحو كل الأشياء التى كان من الممكن أن تمثل روابط عميقة وقوية تربطنا ببعضنا البعض" (٦٧٢).

- وعندما يعود الغريب ليسمع قرار إيليدا يظل وانجيل متشبثا بدوره الأبوى: "ليس لزوجتى أى اختيار فى هذا الأمر. سأقرر بالنيابة عن كلينا - وسأدافع عنها - فيما يخصها" (٦٨٤) وتقاوم إيليدا زوجها بصلابة وتذكره بأنه يستطيع أن يحبسها لكنه لا يستطيع أن يتحكم فى "احلامها ورغباتها - لن تستطيع تقييد هذه الأشياء!" (٦٨٥) ويخشى وانجيل أن يؤدى احتجازه لإيليدا بالقوة إلى دفعها نحو حافة الجنون فيحلها فجأة من عقد زواجهما ولأنها قد صارت قريبة جدًا من قلبه يترك لها "حرية الاختيار" على "مسئوليتها الخاصة". وبدا الأمر كمعجزة شفائية فتصيح إيليدا: " إن ذلك يغير كل شئ" وكما لو أن حب وانجيل لزوجته

قد طرد ذلك الشيطان الذى يطاردها ويصبح ذلك الغريب لها ليس أكثر من مجرد "رجل ميت جاء من البحر - وها هو الآن يعود إليه مرة أخرى" (٦٨٦) وستعود الآن إلى زوجها "لأننى آتى إليك بحريتى - ووحدى" (٦٨٧) وفى نهاية المسرحية يكمل باليستيد اللوحة التى تتجسد فيها إيليدا كحورية بحر ويعلق قائلاً بأن حوريات البحر يمتن إن تركن على البر إلا أن "البشر بإمكانهم التأقلم" (٦٨٨) وتبتعد الباخرة الكبيرة فوق الخليج البحرى وهى تحمل الغريب عائدة به إلى البحر، وكانت تلك هى السفينة الأخيرة قبل حلول فصل الشتاء وقريبًا ستتجمد كل تلك الأزقة البحرية لتنتهى أيام سباحة إيليدا فى البحر إلا أنها لن تفتقدها لأن حورية البحر قد تحولت إلى آدمية و "بمجرد أن تصير كائنًا بريًا يستحيل أن تعود لسيرتها الأولى ثانية" (٦٨٨).

- وتأتى نهاية الحبكة الدرامية فى زواج وانجيل مناقضة تمامًا لنهاية **بيت الدمية** حيث إن "معجزة الزواج الحقيقى"، كما تقول نورا، تحدث عندما يتوقف وانجيل عن معاملة زوجته كما لو كانت ملكية خاصة تابعة له ويبدأ بالتعامل معها كإنسانة حرة ويولد هذا التأقلم نوعًا من الحب يستطيع أن يتغلب على الماضى ويتيح للزوجين أن يبدآ من جديد" بالذكريات المشتركة فى حياتنا" كما تقول إيليدا (٦٨٧).

- وتعتبر **السيدة القادمة من البحر** هى أسعد مسرحيات إبسن الناضجة إذا استثنينا الحبكة الدرامية الفرعية الشريرة فى المسرحية حيث تحدث مفارقة بين

"الكوميديا الاحتفالية" للزوجين وانجيل اللذيْن "يتزوجا من جديد" والدراما السوداء لبوليت ابنة وانجيل.

- كان لافتتاح البرلمان النرويجى لجامعة كريستيانا Christiania University (المعروفة الآن بجامعة أوسلو) للسيدات فى عام ١٨٨٢ تأثيرًا كبيرًا على الحبكة الدرامية الفرعية فى مسرحية إبسن حيث إن الجامعة قد افتتحت قبل ٦ سنوات فقط من إصدار **السيدة القادمة من البحر**. وقد وعد دكتور وانجيل بوليت بأن تواصل الدراسة هناك إلا أن ليبراليته المتنورة اختفت تماما عندما ماتت زوجته، وأصبحت بوليت وانجيل مدبرة منزل أبيها واستمرت فى أداء وظيفتها لعدة سنوات بعد زواجه الثانى، ولعبت الابنة المطيعة دور الزوجة البديلة حيث كانت ترعى أختها الصغيرة هيلدا Hilda وتدير شئون المنزل وتقلق من شرب أبيها للخمر، وأخذت تتقبل تربيتات أبيها المحبة على رأسها وتتفهم انشغاله فى مرض زوجته، وفى الوقت القليل لها عندما تنتهى من إدارة المنزل تقرأ بوليت كتبًا عن الموضوعات التى كانت ترغب فى دراستها وتحلم بالهروب من "بركة الأسماك"، كما تسمى المدينة المنعزلة، إلى العالم الواسع (٦٣٥).

ويصل معلم بوليت السابق آرنهولم Arnholm ليكون مستمعًا متفهمًا لها حيث تتحدث معه عن إحباطها وهى تتأرجح ما بين شعورها بالذنب والامتعاض، فهى تكره رحيلها عن والدها الذى تحبه إلا أنها تعتقد أن من الظلم أن تضحى بحياتها من أجله، وتردد بوليت كلمات نورا هيلمر : "إن لدى التزامًا تجاه نفسى

أيضًا" (٦٣٧) ويشجعها تعاطف آرنهولم معها فتطلب منه أن يُذكِّر أباها بوعده لها إلا أن دكتور وانجيل الذى أعلن من قبل عن استعداده للتضحية بأى شئ فى سبيل زوجته وابنتيه يتراجع عن موقفه ويخبره أن دراسة بوليت الجامعية "أصبحت أمرًا غير ممكنًا على الإطلاق" (٦٧٤). ولا تطول خيبة أمل بوليت كثيرًا عندما يبلغها آرنهولم بقرار والدها حيث يصمم آرنهولم الثرى أن يمنحها ما حرمها منه والدها. وتطير بوليت فرحًا بكرم معلمها العجوز إلا أن سعادتها ليست بأدوم من خيبة أملها السابقة حيث إن قبولها لعرض آرنهولم مشترط بقبولها أن تكون زوجته وتتراجع بوليت وتصف الأمر كشئ "لا يمكنها تصوره" : "لقد كنت أستاذى ولا يمكننى أن أتصور علاقتى بك على أى نحو آخر" (٦٧٧) وبينما يتمسك آرنهولم بعرضه تكرر بوليت رفض نورا لمساعدة رانك Rank عندما تعلم بحبه لها فترفض بوليت أيضًا أن تساعد نفسها على حساب آرنهولم "لا أستطيع أن أقبل منك أى شئ الآن - لا شئ بعدما سمعته !" (٦٧٨) ولكن مثل جولدستاد Guldstad فى **كوميديا الحب** يصر آرنهولم على الحصول على السيدة الصغيرة سواء أرادته أم لا فمشاعرها لا تعنيه فكل ما يهمه هى وجودها فحسب ويسألها ببرود إذا كانت "تفضل أن تبقى فى المنزل والعمر يتسرب من بين أصابعها" عن أن تتزوجه وتحصل على التعليم الذى تريده ويُذكرها بخيار هوبسون Hobson الذى ستواجهه بعد موت أبيها فسيكون عليها إما أن "تقف وحيدة وعاجزة فى هذا العالم" وإما "أن تتزوج رجلا" من المحتمل أيضًا ألا تشعر ناحيته بأية عاطفة" (٦٧٨) وبدافع شعورها بأنها محاصرة تقبل بوليت الصفقة

فإذا كان بإمكانها "أن تعيش فى هذا العالم" وتدرس أى شئ تريده فبإمكان آرنهولم أن يتزوجها (٦٧٩).

- ويختلف زواج المصلحة عند بوليت عن الزيجات السابقة الأكثر تقليدية لنساء إبسن المعدمات مثل مارجت Margit وسفانهيلد Svanhild وهيلين ألفنج Helen Alving وزوجة والد بوليت اللاتى تعقد كل منهن زواج المصلحة بدافع من واجبها كامرأة، أما بوليت وانجيل فتتزوج لتحصل على التعليم، فإن كان من الظلم أن تتزوج تلك السيدات لتحقيق الأمان المادى لهن أو لعائلاتهن فإن اضطرار بوليت للزواج من رجل لا تحبه لتحقيق حلمها فى التعليم يبدو مشيناً وأكثر ظلماً. وتشبه بوليت دينا دورف Dina Dorf فى **أعمدة المجتمع Pillars of Society** فى رفضها لعبودية المرأة ورغبتها فى الهروب من بيئتها الإقليمية وشغفها بالتعليم، ولكن تحصل دينا على الحب بجانب الحرية والتعليم - حيث إنها تسافر إلى أمريكا وتتعلم وإلى جانبها رجل تُحبه - وعلى العكس منها فسيكون على بوليت أن تشارك الفراش مع رجل تنظر إليه "كشخص عاجز" (٦٠٠) ولا يستطيع المرء أن يصدق أن مباهج الحياة الثقافية ستعوضها عن كونها زوجة لآرنهولم. وكما تتردد سفانهيلد فى **كوميديا الحب** وتؤجل موعد زواجها، تطلب بوليت من خطيبها عدم إعلان خطوبتهما. وتعد قصة زواج المصلحة التى تبادل بوليت نفسها فى مقابل تحقيق الذات صفقة متناقضة محكوم عليها بالفشل مثل سابقتها الأكثر تقليدية.

- وتستوحى **السيدة القادمة من البحر** من كل من **أعمدة المجتمع وبيت الدمية** مناقشاتها المباشرة حول موضوع الزواج وعلى نحو أكثر سذاجة من تروفالد هيلمر Torvald Helmer وأكثر حماقة من بيرنك Bernick رورلاند Rorlund يجسد النحات الشاب لينجستراند فى مسرحية إبسن نموذجا يحاكى كل الأفكار الموروثة من علاقة الذكر بالأنثى فيقرأ رورلاند بصوت مرتفع للنساء من كتاب يعظهن حول عبوديتهن للرجل وكذلك يؤكد لينجستراند لبوليت أنه قد استقى خبرته فى الزواج من "عدة كتب قليلة" تدور فكرتها السعيدة حول كيفية تحول الزوجة بحيث "تغير من نفسها شيئًا فشيئًا حتى تصبح مثل زوجها" (٦٥٠) وتسأل بوليت ما بدا أنه سؤال يحمل شيئًا من الوقاحة : " ألم يخطر ببالك أنه بهذه الطريقة يمكن للرجل أيضًا أن يصبح مثل زوجته؟" ويجيبها لينجستراند بأن هذا الأمر يبدو مستحيلا لأنه على العكس من المرأة "فإن الرجل لديه عمله الذى يعيش من أجله" (٦٥١) وعلى لينجستراد الاعتراف بأن هناك شيئًا ما فى اعتراض بوليت الواهى : "هل ينطبق ذلك على كل الرجال ؟ كلهم ؟" - إلا أنه يستمر فى وعظها عن رسالة الفنان الذى يعيش من أجل فنه فقط فتسأله بوليت "نعم ولكن ماذا عنها"؟ وهو نفس السؤال الذى يسأله جوهان Johan لبيرنك Bernick عن مارثا Martha ويجيبها لينجستراند بنفس إجابة بيرنك "؛ عنها ؟ من ؟ "ويفضح ذلك الحوار التالى المستوحى من المسرحية التى سبقته **كوميديا الحب** و المسرحية التى تلته **عندما نستيقظ نحن الموتى When We Dead Awake** - بشكل ساخر من الأنانية المتأصلة فى فكرة كون المرأة مساعدة للفنان.

بوليت:

والمرأة التى سيتزوجها ؟ ما الذى ستعيش من أجله؟

لينجستراند:

ستعيش من أجل فنه أيضاً. أعتقد أنه يجب على المرأة أن تشعر بسعادة بالغة فى ذلك.

بوليت:

كم أتعجب من ذلك.

لينجستراند:

آه . نعم. عليك أن تصدقى ذلك ليس فقط من أجل الشرف والتقدير اللذين ستحظى بهما من خلاله - لأنى أعتقد أن ذلك هو أقل ما تحصل عليه ولكنٍ لأنه بإمكانها أن تساعده فى إبداعه وتيسر عمله بوجودها معه والعمل على راحته والعناية به وجعل حياته ممتعة. أعتقد أن فى ذلك منتهى الرضا بالنسبة لامرأة (٦٥١).

- وكأن هذا النفاق الصريح والتظاهر بالتقوى هو أقصى ما يمكن لبوليت احتماله : "لماذا، ليس لديك أية فكرة كم أنت مغرور" (٦٥٢) ولا يفهم لينجستراند المغزى فيستمر فى حديثه بهدوء ويطرى بوليت بما يعتقد أنه مجاملة عظيمة حيث إنه فى طريقة للاستشفاء ويطلب منها أن تفكر فيه أثناء غيابه لأن ذلك

سيجعل عمله "كفنان أسهل وأسرع وأما بالنسبة لها" أعتقد أن ذلك سيكون مبهجًا لك أيضا وأنت هنا منعزلة عن كل شئ - وستعلمين أنك كنت تساعديننى سرًا على الإبداع" (٦٥٣) ويفضى لينجستراند فيما بعد لهيلدا التى تتساءل ما إذا كان سيتزوج أختها بعد عودته - بأن بوليت ستكون قد تقدمت جدًا فى السن آنذاك ولكن الآن فإن تفكير بوليت فيه ضرورى لفنه و"هو أمر من السهل عليها أن تفعله فلا يوجد أى عمل حقيقى يشغل حياتها على أية حال" (٦٨١) ولكنه عندما يكون مستعدًا للزواج فإنه من المحتمل أن يختار الأخت الصغرى هيلدا كزوجة ملائمة وأثناء ذلك ستكون بوليت قد أستوفت غرضها ألا وهو "العيش بهدوء فى أحلامها بى" (٥٨١) ولا يمكن الخطأ فى إدراك ذلك التشابه بين لينجستراند وبيير Peerوسولفيج Solveig فالرجال يعيشون أما النساء فيعيشون من أجلهم.

- ومن أكثر الأعمال رواجًا عند إبسن مسرحية البطة البرِّية The Wild Duck وهى أولى "المسرحيات الأخيرة" "الثمانية التى حددت بداية إبسن ككاتب لا يميل إلى الجدال، وعند تلك النقطة" يتراجع النقد الاجتماعى إلى الخلفية ويستقر هناك لبقية حياة (إبسن)" (M ٥١٢) وغالبًا ما تتم الإشارة إلى محاكاة إبسن الأخيرة للمواضيع السياسية فى مسرحية روزميرشولم التى تلت **البطة المتوحشة** وكذلك **السيدة القادمة من البحر** حيث بدأ إبسن فى أعمال تصور الفرد الذي يميز خصائص بقية مسرحياته، ويكتب ماكفرلان McFarlane "لقد بدا أن ما يعنيه الآن هو الخصائص الدقيقة أكثر من العاميات، كل ما هو فردى وشخصى أكثر مما هو نموذجى وشائع" (١٧ : ٦ OI) ولا يتفق هذا الفارق بين

المرحلتين على تحليلات إبسن للنساء فتستمر **السيدة القادمة من البحر** فى تصوير نساء متفردات يرفضن أن يخضعن للهوية الضيقة التى يفرضها المجتمع عليهن ونرى ذلك فى الحبكة الدرامية الرئيسية والفرعية حيث تتعارض هذه مع تلك فنرى إصرار إيليدا على أن يلغى زوجها زواجهما عندما تدرك أنها قد باعت نفسها له بينما تترك بوليت نفسها لتُباع اقتناعًا منها بأن قدرها كامرأة سيمنعها دومًا من أن تكون حرة. وتنبئ صفقة زواج المصلحة التى تعقدها بوليت مع معلمها السابق بصفقة أخرى شيطانية وهى تلك التى تعقدها هيدا جابلر Hedda Gabler مع رجل آخر متعلم وتكمل **السيدة القادمة من البحر** تحليلات إبسن الأولى عن الأفكار المتوارثة عن النساء والتى تصفها كلمات لينجستراند عن كون المرأة خادمة ومساعدة للرجل، وهى أفكار تحمل نفس العاطفية والتعصب للجنس التى تحملها أفكار براند وورولاند وبيرنك فى **أعمدة المجتمع** وكذلك تروڤالد فى **بيت الدمية**، وحول تلك الأيديولوچية التى ترى أن الأمر الأساسى فى حياة المرأة التى لا تعمل هو علاقتها برجل تحيا من أجل عمله يبحث إبسن بتمعن فى مسرحيته **ايلوف الصغيرة** Little Eyolf ومسرحية **جون جابريل بوركمان** John Gabriel Borkman حيث تتجسد بشكل غريب صورة المرأة المنغمسة تمامًا فى حياة رفيقها الذى يعلوها منزلة ويمتصها تمامًا كالإسفنجة فى شخصية تيسمان Tesman فى مسرحية **هيدا جابلر**، ولكن تتحطم بقوة نظرية المرأة كملهمة صامتة للفنان فى مسرحية **عندما نستيقظ نحن الموتى**

وهكذا فإن معجزة بعث زواج وانجيل التى تتبع من إدراك الزوج باستقلال زوجته ما هى إلا الهدوء الذى يسبق العاصفة.

الفصل التاسع

المرأة المنحرفة كبطلة : هيدا جابلر

المرأة غير الحقيقية فى المسرحية الحقيقية

هيدا كشئ شاذ

عاجلا أم آجلا، فسوف يدركون ماذا تريد المسرحية أن توصله. لقد ظل زوجى يأخذ بعين الاعتبار ولمدة عشر سنوات الجمهور حتى يصل إلى فهم مسرحياته.

سوزانا ثورسين إبسن (Z ٢٣٤)

- عندما ظهرت **هيدا جابلر** فى مكتبات أوسلانا ديسمبر ١٨٩٠، فقد تلقت أسوأ الملاحظات التى أبديت ضد أى من مسرحيات إبسن منذ **الأشباح**، منذ تسع سنوات من قبل ، ولكن وبينما قد تعرف نقاد **الأشباح** الغاضبون على ما كان يعيب ذلك العمل البغيض، فإن الكلمة التى تظهر غالبا فى المراجعات الأولى **لهيدا جابلر** هى "غير مفهومة" (H ١١ : ٢٦١). وأحد أسباب الغموض كان يكمن فى الواقعية الحاسمة للمسرحية ؛ ولأن العمل يقَيم الآن على أنه أعلى نقاط طريقة إبسن الواقعية قد أربك جمهوره الأول بمحاكاة حوار مقطوع وطبيعى.

- ولكن إذا كانت اللغة واقعية أكثر من اللازم، فإن بطلة الرواية كانت غير حقيقية. وقد اتهم النقاد فى اسكندنافيا وانجلترا والولايات المتحدة إبسن بالغموض المتعمد على أساس أنه لم يكن فى المستطاع وجود هيدا جابلر. وبالنسبة للناقد Morgenbladet الأدبى، كانت هيدا "وحش خلقه المؤلف فى شكل امرأة ليس لها نظير فى العالم الحقيقى" وقد أعلن مراجع **Aftenposten** "أننا لا نفهم ولا نؤمن بهيدا جابلر . فهى لا تتصل بأى ممن نعرفه : وقد وجد كاتب "مسألة إبسن" لصحيفة فورتنيتلى ريفو فى انجلترا أن هيدا امرأة مستحيلة لدرجة أن النساء الحقيقيات لابد أن يغضبن على إبسن بسبب اختراع هيدا (لقد تم استبعاد هيدا من بين النساء الانجليزيات لدرجة أنه لم يعد لديهن حاجة لأن يتضايقن). وبالنسبة لناقد **النيويورك تايمز** لأول إنتاج أمريكى، فإن إبسن لابد وأنه كان يقصد هيدا كحالة باثولوجية مثل تلك الحالات "فى صفحات **مجلة العلوم العقلية**".

- وقد اعتمد معلقو المسرحية الأوائل بشكل عام بالنسبة للمنطق على التماس السؤال؛ وقد استنكروا على هيدا وضع امرأة لأنهم وجدوا أنها تفتقر إلى صفات المرأة. ومثل النقاد الأوائل **لبيت الدمية** والذين رفضوا المسرحية على أساس أنه ليس هناك امرأة حقيقية تترك أطفالها؛ فإن منتقدى **هيدا جابلر** قد استبعدوها كمجرد قصة لأن بطلة روايتها كانت "امرأة غير إنسانية - متوحشة ... ولا يمكن التسامح معها".

– وبعد إدراك روعة **هيدا جابلر**، فإن المعلقين اللاحقين قد اتخذوا الموقف الناقد بأن بطلة رواية إبسن غاضبة جدًا لدرجة أن المسرحية لا يمكن أن تكون عن أى شئ : وفى اعتبار **هيدا جابلر** كإحدى روائع الواقعية، تلاحظ جينز آروب Arup أن عندما "تتحرك هيدا من خلال عمل إجرامى شهوانى ودافئ ولا معقول فإننا "نضطر لاتخاذ رد فعل ضدها" (حول هيدا جابلر : ١٤)؛ ولكن بينما تكون كل كلمة وكل فعل فى المسرحية لهما معنى فى التطابق مع موقف المسرحية نفسها" فإن إبسن لم يقدم "مجموعة من التصنيفات" والتى بها نحكم على هيدا. وهكذا فإن الدراما تعتبر مرجعية ذاتية تمامًا "واقعية أكثر من اللازم لدرجة أنها تفتقد المعنى" (٧). ويشير برادبروك إلى نقطة مشابهة : إن بطلة رواية إبسن هى "دراسة فى فراغ" ومع ذلك فإن الجمهور لا يعطى "أى إطار ولا أى تعليق" والذى من خلاله يتم الحكم عليها (إبسن ١١٧). وهذا العمل الأكثر برودة وغير الشخصى جدًا" فى كل أعمال إبسن الدرامية يلهم فينا فقط "حب استطلاع بارد واحتقار" وفى النهاية فهو مشهد من الحياة والتى تخرج منها بصدمة". وتظل بطلة رواية إبسن لغزًا محيرًا، وتظل مسرحيته عملاً عن لا شئ سوى نفسها الغريبة.

– إن إحدى أكثر التعليقات تكرارًا عن هيدا جابلر هو قلة الدافعية لديها. وقد اعتبر الكثيرون من مشوهى سمعة المسرحية الأوائل هذا عيبا فى فن إبسن المسرحى؛ وشكوى الكاتب فى المجلة نصف الشهرية هى : إن هيدا "خطيرة إلى درجة الاغتيال بلا سبب كاف" (٧٣٨). وقد اعتبر معلقون آخرون افتقاد الدافع لدى هيدا جزءًا من هدف إبسن. وقد لاحظ داودين Dowden، بارومتر الفكر

الفيكتورى، أن هيدا "تأتى من فراغ وإلى الفراغ تذهب" ولو أن حظها كان أفضل من كونها زوجة لرجل كانت تحتقره، فإن وجودها ما كان ليتغير فى الأساس" وتتحدث لو اندريا - سالومى Andreas - Salomé والتى هى أكثر منتقدى هيدا - تتحدث عن "افتقاد هيدا التام للواقعية وروحها التى ضربها الفقر وبرودها الشديد الذى لا حياة فيه" وتتساءل "ما الذى كان يمكن معرفته عن طبيعة هيدا باستثناء العمل الشرير الممل والذى يأتى من الدوافع؟" وتحلل اليزابيث هاردويك Hardwick : "إن هيدا جابلر غير طبيعية، كما أعتقد، فى كونها تفتقد الدافع ... وهى إغراء من نوع خاص جدًا، مثل الأفعى، التى اختارتها الطبيعة، لكن تمثل برودا متعمدًا ومهددًا". وهاردويك مثل داودين تملأها الثقة فى أنه لو أن حياة هيدا كانت مختلفة، لكانت هى هيدا نفسها بلا تغيير : "إنها ليست زهرة الطبيعة، ولكن زهرة من الجوهر الداخلى" (٦٣، ٦٤). ويتفق هارولد بلوم Bloom "حتى ولو أن المجتمع النرويجى فى أيامها قد سمح لها بأن تصعد إلى مرتبة المسئول التنفيذى الرئيسى عن صناعة الأسلحة النارية، كانت هيدا ستظل منحرفة جنسيًا، ولعوبة وقاتلة وانتحارية". ومثل إياجو Iago كولريدج بلا دافع، تتصرف هيدا كما تفعل لأنها هى كما تكون، طبيعة شريرة فارغة. وبمعنى آخر فإن هيدا قد ولدت شريرة.

المرأة المعيبة: هيدا كنوع

- وكون أن هيدا تستحق دراميا أن تكون جديرة بالاهتمام فهذا لا صلة له بالسؤال. وتعتبر نهايتها بطلقة مسدس هى العدالة نفسها؛ وفى حياتها فهى جاذبة مثل ثعبان ما غريب: وهى تمثل نوعها، المرأة التى بلا حب. چيمس هانيكر(Huneker) (A ١٣ : ٢٨٨).

- وقد أثنى هنرى چيمس James أحد المعلقين المعاصرين الذين أعجبوا **بهيدا جابلر** - أثنى على إبسن لاختياره "أحد الموضوعات التى يتوقع من خبير ما أن يختارها". وبالتحديد دراسة امرأة ساخطة" (حول مناسبة **هيدا جابلر** ٢٥١) . وقد لاحظ چيمس أن إبسن، والذى يتعامل أساسًا، مع الفرد المحصور فى الواقع" بالمصادفة كما هو فى **هيدا جابلر** "يستند أبعد من اللازم على ذلك الجانب" وهكذا لا يمكن أن نكون متأكدين من "خاصية - نموذج" هيدا. (٢٥٥).

- ولا يشارك معظم معلقى هيدا چيمس عدم تأكده مما يتعلق "بخاصية - نموذج" هيدا. وفى الحقيقة فإن الكثير من انتقاد **هيدا جابلر** يمكن وصفه كجهد متعمد من أجل تصنيف بطلة روايتها كشكل معيب من النساء. وبالنسبة لمؤلف بحث قديم حول إبسن، فإن هيدا جابلر كانت تمثل "انحرافا كاملا للمرأة". وقد أطلقت براندز على هيدا "نوع حقيقى من الانحلال" والتى حتى لا تفى بالنقطة الجوهرية للمرأة" القدرة على أن تسلم نفسها، جسدًا وروحا إلى الرجل الذى تحبه" (B 106) ومنذ فترة قريبة، أطلق باير على **هيدا جابلر**" دراسة أخرى بعد **روزمرشولم وسيدة من البحر** - دراسة عن سوء مزاج أنثى".

- وبشكل متصل فإن هيدا قد وصفت بأنها مثال لـ "المرأة الجديدة" ولكن كبورجوازية بلا هدف، نظيرة نورا هيلمر الأكثر شراسة" دمية تحولت إلى وحش... المرأة المتحررة - وما سوف تفعله بتحررها هذا يعلمه فقط الشيطان" وقد كانت سيجريد انديست Undest متضايقة جدًا بسبب أن إبسن قد أخذ هذا النوع من النساء بجدية لدرجة أنها قد خصصت مقالة للاستخفاف بالمسرحية. وتؤسس انديست نقاشها على مقارنة بين دراما إبسن ورواية چين أوستن ايما. ومثل بطلة رواية أوستن فليس لدى هيدا أى شئ تفعله ولذا فهى تقضى وقتها تفتش فى حياة الآخرين. ومع ذلك، تزعم انديست فى ١٩١٧ أنه "منذ مائة عام مضت" فإن المرأة "والتى قدرتها الخاصة فقط هى القدرة على صنع الشر" لم يكن بوسعها إلحاق ضرر كبير لدرجة أن السيد تايتلى "لم يكن بوسعه أن يأتى فى النهاية ، ويلاطف القطة قليلا وبعد ذلك يحملها معه". ولقد أخذ إبسن بطلة روايته بشكل جدى، غير أن أوستن وأنديست يعلمان ما الذى تطمح إليه حقيقة امرأة مثل هيدا جابلر.

- ولقد صنف المفسرون من أتباع فرويد هيدا كدراسة فى مرض العصاب الجنسى. وقد زعم إنچالد Ingjald نيسين، أحد أشهر علماء التحليل النفسى فى النرويج عام ١٩٣١، أن بطلة رواية إبسن قد اختزنت تصور ثقافتها المتزمتة عن العملية الجنسية على أنها تحط من قدر المرء وتزوجت من تيسمان الذى يفتقد العاطفة لأنه لم يكن يشكل تهديدًا للجنس لديها. وعندما تزوجت ثارت جسديًا على يد زوجها ولكنها لم تعترف بأن لها احتياجات جنسية أو أن هناك

رجل آخر بوسعه إشباع تلك الاحتياجات. وقد زعم جيل فيينى Finney بأن هيدا هى "تشخيص لهستيريا الجسد الأنثوى، أو النزول بالمرأة إلى حالتها كأنثى، ومع ذلك يستخدم معايير فرويد لكى يشخص هيدا كهستيريا حقيقية : إن كراهية هيدا للجنس - واضحة فى رد فعلها على سنوات الاستهلال الجنسى للوفبورج Lovborg، وفى برودها نحو تيسمان، وفى تأكيداتها لبراك ولوفبورج بأنها تنوى أن تظل مخلصة ... كل هذا مماثل للاشمئزاز من الأعضاء التناسلية للجنس الآخر والذى يراه فرويد كأحد صفات كل من أصيب بالهستيريا خاصة النساء" (١٦٠). وعلى العكس من نورا والتى "تنتقل من الهستيريا والتفكير فى الانتحار إلى الأنوثة، تظل هيدا محاصرة بالهستيريا" (١٦٤).

- ويشعر الطبيب النفسى كارل ستيرن Stern بالامتنان لإبسن لأنه قدم فى هيدا حالة دراسية "لامرأة قضيبية" والتى ترفض أن تكون أنثى طبيعية. وهذا هو السبب فى أنه ليس بوسع هيدا تسليم نفسها للوفبورج. وتحرق مخطوطاته لأنها كامرأة ليس بوسعها إخراج مخطوطات وتشعر بالغيرة من مقدرته الذكورية على فعل هذا. وبينما يمتنع إبسن عن شئ أخلاقى مكشوف لنا نحن المتفرجين، فإن هذا الشئ الأخلاقى متضمن" (١٤٦) : المرأة القضيبية فى **ترويض النمرة** كانت فقط "مثارا للضحك" ولكن مع نهاية القرن التاسع عشر "أصبح الأمر خطيرًا جدًا" (١٦٠) ، ومسرحية إبسن هى تحذير ضد ظاهرة محزنة فى الحياة العصرية.

الرجال الذين كان يجب على هيدا أن تحبهم

- مثل المأثور النقدى بأن جوهر **الأشباح** هو فشل السيدة الفينج فى أن تكون دافئة جنسيا مع زوجها، هو القول بأن **هيدا جابلر** هى دراسة لامرأة جامدة أو امرأة لا تعرف الحب يضع فى قلب المسرحية فشل بطلة الرواية فى أن تحب رجلا. ولكن بينما يوجد الكابتن الفينج فقط كسمعة، فإن زوج بطلة الرواية فى **هيدا جابلر** ليس فقط حيا وحاضرا ولكنه أحد أكثر شخصيات إبسن الكوميدية الناجحة - جورج تيسمان مؤرخ العصور الوسطى العالم المتمكن، ولكن البالغ الصبيانى. وقد زاد هذا إلى حد ما من المنطقة الناقدة. وهناك فقط ناقد واحد يعاتب هيدا بصراحة على عدم حبها لتيسمان، غير أن النقاد الذين يزعمون أن كراهية هيدا الجسدية له تقوى من برودها وكبتها، والذى يعنى ضمنيًا بأن هيدا كان عليها أن تحب أو على الأقل لا تمانع فى النوم معه. ويعتبر رفض هيدا لبراك Brack أيضا دليل على كراهيتها الجنسية. والضحية المفضلة لفشل هيدا الجنسى، مع ذلك، لا هو براك ولا تيسمان ولكن المؤرخ المارق ايليرت لوفبورج. ويتحدث ويجاند Weigand على لسان العديد من النقاد عندما يلاحظ أن "هيدا كانت ستحب لوفبورج لو كان لديها المقدرة على المشاركة الوجدانية أو العاطفة الحقيقية" (إبسن الحديث ٢٣٠) . ويأخذ معلقون آخرون رفض هيدا للوفبورج كعامل حاسم فى العمل المسرحى. وبالنسبة لمارتين ايسلين Esslin، فإن "عدم مقدرة هيدا على أن تسلم نفسها للوفبورج" يؤدى إلى "نتائج مأساوية". وبالمثل يزعم ايلس هوست Host أن جبن هيدا الجنسى هو جوهر

الدراما والتى يدور صراعها الأساسى بين الانغماس فى الحياة والحياة نيابة عن الآخرين. ويقلل تذوق هيدا للسماع عن المتع المحرَّمة من عدم مقدرتها على الحب ومع ضحيتها لوفبورج وبراك ، تشكل هيدا "ثالوثًا من الخطايا" (**هيدا جابلر** ١٢٤).

- ويضفى محللو المسرحية غالبا أهمية كبرى على لوفبورج. وبالنسبة لجينز آروب، فإن جوهر المسرحية هو "محاولة هيدا وفشلها، فى السيطرة على لوفبورج"، ويعتبر هارلى أولتون olton أن عمل المسرحية الأساسى هو تدمير هيدا للوفبورج والعمل الأساسى الثانى هو الصراع بين المرأة العاشقة والمرأة التى لا تعرف الحب على روح لوفبورج؛ ويطلق موريس فالينسى على لوفبورج بطل رواية المسرحية (**الزهرة والقلعة** ١٨١).

المرأة التى كان ينبغى على هيدا أن تكون مثلها

- إن المعلقين الذين يعاملون هيدا كامرأة غير مناسبة أو مدمرة غالبا ما يأخذون نظيرتها ثيا الفستد Elvsted كنموذج للصدق بمعنى المرأة الأم. وبالنسبة لستيرن فإن ثيا تمثل الأنوثة الطبيعية ضد ظاهرة هيدا الجنسية المنحرفة. وبالنسبة لهوست فإن تكريس ثيا للوفبورج يساعد فى توضيح أنانية هيدا. وبعد التوصل إلى نقاط مشابهة، فإن ستين أولسين Olsen يقرأ رمزية الشَّعر عند إبسن على أنها درس حول الأنوثة الحقيقية؛ وعلى العكس من هيدا، فإن ثيا ذات الشعر الأكثر كثافة لديها الشجاعة لتتحدى تقاليد المجتمع من خلال

ترك زوجها لكى تتبع الرجل الذى تحبه، ويعتبر شعرها "إبرازًا لأنوثتها ورمزًا لغرائز الأنثى والتى لا تتوفر لدى هيدا أو ترفض الاعتراف بها" . ويردد كل من هوست وأولسين ما قاله لوسالومى : "إن ثيا تحطم القيود التى تربطها ... لأنها تعرف أن لوفبورج يحتاجها . وحيث إنها جبانة ومتواضعة فإنها تمتلك الشجاعة فى صميم حبها" . ويلخص فالينسى الموضوع : "إن الفرق بين الاثنين لا يمكن إيضاحه بشكل مؤكد. فلا تستطيع هيدا مساعدة رجل على الإبداع بيولوجيا أو عقليا، لأنها ... ترغب أن تنتحل دور الرجل لنفسها. أما ثيا فهى على استعداد لأن تنتحل الدور السلبى . وهى تستطيع، طبقا لذلك، من خلال كونها امرأة، أن تجعل الرجال يتصرفون كرجال" (**الزهرة والقلعة** ٢٠١). وما كان يمكن لهيدا أن تكون مثل ثيا وتريد ما فعلته ثيا .

حق المؤلف بالنسبة للموضوع

حقيقة هيدا

- أوه نعم أيها القاضى - كنت على وشك القول، إنك تعد فراشك وبعد ذلك ترقد فيه (٧٢٩).

- إن منتقدى هيدا يؤسسون مناقشاتهم على افتراض أنها كانت لابد أن تكون امرأة أخرى غير تلك الموجودة. ويبقى تعليق جيمس هو أفضل نقطة بداية للاستجابة إلى هذا الموقف الناقد : "أن السيدة تيسمان هى شخص سيئ

السلوك تماما، وهو موضوع يهم بالطبع، وهناك متفرجون لديهم شك يتساءلون عما إذا لم يكن من الأفضل أن تمثل شخصا مختلفا تماما.. والإجابة على هذا السؤال تبدو لى ببساطة أنه ليس بوسع أى أحد أن يعرف" (حول مناسبة هيدا جابلر ٢٣١).

والكاتب المسرحى يبدأ علاوة على ذلك حيث ينتهى نقاد بطلة مسرحيته؛ وما يهم هو الاستخدام الدرامى لامرأة شريرة ومريضة وتتباين الآراء حولها" (٢٥٢).

- ولابد أن يشير أى نقاش حول حقيقة هيدا إلى أن إبسن قد أسس شخصيتها على امرأة كان يعرفها فى ميونيخ. وكانت تدعى البيرج "Alberg" وربما يكون "جابلر" هو إعادة ترتيب لحروف اسمها وليس هناك أى شئ آخر معروف عنها باستثناء أنها قد انتحرت بتناولها السم (k ٣٩٨). ومما هو أكثر أهمية، أن الزعم بأن هيدا هى شيطان أو شذوذ بلا دافع معناه تجاهل تقديم إبسن الكافى والمرسوم جيدًا لواقع حياة بطلة روايته. إن الزعم بأن هيدا هى امرأة معيبة أو أنها مصابة بمرض عصبى لأنها لم تحب أيًا من الرجال فى المسرحية معناه افتراض أنه كان لابد عليها أن تحب أحدهم؛ ومعناه تجاهل مشاعرها الخاصة نحوهم كما لو أنها لم يكن لديها الحق فى هذا الموضوع. والرأى الشائع هو لو أنها كانت قد سلمت نفسها جنسيا إلى لوفبورج، لكانت قد سعدت فى حياتها؛ هذا الرأى يفترض أنه بالنسبة لهيدا فإن حياتها فى الحب هى كل حياتها، ولا يعتبر التصور بأن موت لوفبورج هو جوهر المسرحية كنظرية

دراميـة فقط لأنه يعطى ميـزة لمصيـر شـخصيـة ثانوية على مصيـر بطلة الرواية؛ وهذا مماثل للادعاء بأن تدمير دنكان هو جوهر مسرحية **ماكبث**. ومثل **الأشباح وروزمرشولم**، فإن **هيدا جابلر** هى دراما حالة ملائمة تعرض المرحلة الأخيرة من حبكة قديمة. ويعتبر عملها المسرحى هو التطور النهائى للحياة التى يشير إليها عنوان المسرحية، اليومين الأخيرين من جهد امرأة محاصرة لكى تعيش حياة تكرهها وقرارها بإنهاء هذه الحياة.

- وفى أول مشهدين من المسرحية، واللذين يقعان بين الآنسة تيسمان والخادمة بيرتا، وبين الآنسة تيسمان وجورج تيسمان، يصور إبسن عالم الأعداء والذى دخلته هيدا بعد زواجها، والذى يصفه كما يلى "جورج تيسمان وعماته، والخادمة المخلصة بيرتا يشكلون معا صورة وحدة متكاملة. وهم يفكرون بطريقة واحدة ويتشاركون فى نفس الذكريات ولديهم نفس النظرة إلى الحياة. وبالنسبة لهيدا فهم يبدون مثل سلطة معادية غريبة. **وربة العائلة** فى هذه الجماعة، عمة جورج تيسمان، جوليانا تيسمان تصل من أجل زيارة الزوجين العائدين من شهر العسل. وتبدأ المسرحية بمحادثة بين الآنسة تسمان وبيرتا حول خروج بيرتا الحزين من منزل العمة. وتشير الآنسة تيسمان إلى حياتها فى التضحية بذاتها: "يعلم الرب أنه من المحزن لى أن أتخلى عنك" (٦٩٦). وبيرتا التى تعيش من أجل الآخرين، عائلة تيسمان، **على حافة البكاء** فى نهاية كل تلك السنوات المباركة العديدة، وتشعر بالقلق من أنها لن تكون قادرة على إرضاء سيدتها الجديدة. وتذكرها الآنسة تيسمان بمكانة هيدا الاجتماعية : "حسنا بالطبع. ابنة الجنرال

جابلر" . ويعطينا إبسن لمحة عن وجود هيدا قبل تيسمان فى وصف الآنسة تيسمان : "يا لها من حياة كانت تعيشها فى أيام الجنرال. هل تتذكر رؤيتها فى الخارج مع أبيها - وكيف كانت تمر أمامنا فى ذلك الثوب الأسود الطويل مع ريشة فى قبعتها؟" وتتفق كلتا المرأتين أنهما لم يحلما أبدا بأنها هى وجورج تيسمان سوف يتزوجان" (٦٩٦).

- وتكرر الآنسه تيسمان مفاجأتها بعد فترة قصيرة من تحيتها لابن أخيها : "أنت الذى أبعدت هيدا جابلر" (٦٩٩). وفى الحقيقة فإن عمته المعجبة كان يمكن أن تتخيل تيسمان وهو ينسى كثيرا جسد زوجته لدرجة أنه لا يعلم عن حملها، وما يعلنه جورج فى الحال فى المرأة التى ما زال يناديها كما كان يفعل فى طفولته بـ "العمة جولى" هو حمل كتاب، "الحقيبة كلها المكدسة بالمذكرات"، والتى صنعها من الاكتشافات الأرشيفية فى شهر العسل (٢٩٨). وبعد أن لاحظت حالة هيدا الليلة السابقة تتشوق الآنسة تيسمان إلى جورج لكى يفضى "بتوقعاته" ، ولكنه يرد فقط : "لدى توقعاتى بأن أصبح أستاذا" (٦٩٩). والصناعات المحلية التى يعيرها جورج اهتمامه هى الصناعات المنتهية فى العصور الوسطى.

- وتطغى الأكليشيهات الأخلاقية على محادثة چوليانا وجورج، لغة جريجرز وجالمر فى البطة البرية. وقد تعلم تيسمان كيف يتكلمها، "أنتما اللذان كنتما الأب والأم بالنسبة لى، كلاكما" (٦٩٨). من أبويه، واللذان لغتهما الحقيقية هى : "آه يا إلهى - لو أن فقط أخى المسكين استطاع أن يخرج من قبره ويرى كيف أصبح

ولده الصغير!" (٦٩٧)؛ "ما هى البهجة الأخرى التى لدى فى هذا العالم سوى تمهيد الطريق أمامك يا ولدى العزيز؟"(٧٠١). ولغة تيسمان هى التعبير الطبيعى عن وجهة نظر تيسمان فى الحياة، مسرحية أخلاقية حيث تزدهر الفضيلة ويتلاشى الشر. وبالطبع تنتمى عائلة تيسمان إلى النوع الأول؛ وتؤكد الآنسة تيسمان لغلامها الطيب : "نعم وهؤلاء الذين وقفوا ضدك قد سقطوا. لقد سقطوا يا جورج. والشخص الأكثر خطورة فيهن (إليرت لوفبورج) قد سقط تمامًا" (٧٠١).

- وتشكل العمة العذراء وابن أختها زوجا عاطفيا من الأم المحبة والعابدة والابن البديل اللطيف. وكما هو متبع فى التقاليد العائلية، يخلع جورج قبعة عمته وبعد ذلك وبلطف يلمس خدها. وتأخذ بيديه وتحملق فيه : "يا له من شئ رائع أن تكون معنا هنا أمام عينىَّ مرة أخرى، يا جورج!" (٦٩٨). وعندما تكشف عمته والتى تعامل طبيب الفلسفة البالغ من العمر ٣٣ عامًا كما لو أنه ما زال الطفل اليتيم الذى تبنته منذ سنوات تكشف عن أخبار هديتها الأبوية الأخيرة - رهن معاشها ومعاش أختها كضمان لسجاد وأثاث جورج - يعترض فى البداية ولكن يقبل بما هو حتمى : "أوه أيتها العمة جولى - لم تمل أبدا من التضحية من أجلى!"(٧٠١).

- وتبرز جوليانا تيسمان من هذين المشهدين، كنموذج ومحاكاة ساخرة مؤثرة، لنوعية من المرأة التى تضحى بنفسها فى القرن التاسع عشر، العانس الطيبة

التى تكرس حياتها لقريبها الذكر، مثل مارثا فى **أعمدة المجتمع**. ولكن على العكس من مارثا والتى تدرك أنها قد بددت حياتها، فإن الآنسة تيسمان تتعلق بموضوع تضحيتها. وقد رحبت بالفعل بابن أختها فى المنزل الليلة السابقة، ومع ذلك تهرع لزيارته مبكرا فى الصباح التالى : "كان على ببساطة أن أطل عليك ولو للحظة" (٦٩٧) . ويؤكد رهن الدخل الوحيد للأختين الأكبر سنا على اعتماد جورج المستمر.

- إن موضوع إعجاب الآنسة تيسمان هو "فتى العمة" الذى شغفت به من الطفولة وقامت بحمايته منذ أن بلغ. ومع تشجيع عمته يستمر فى طلب الإعانة المالية. ولكن وبينما يبدو فتى أكثر منه رجلا، فإنه يتكلم بلغة ترتبط عادة بالعمر. ومع فرحته الغامرة برؤية عمته فى صباح اليوم بعد أن عاد من شهر العسل فإنه يتعلق بحاميه كما تتعلق هى به :"عمتى جولى العزيزة ! ... الخروج من هنا. مبكرا جدًا فى النهار- ؟" (٦٩٧).

- ويتكون مشهد هيدا الأول من سلسلة مواجهات مع عائلة تسمان الأولى وهى عبارة عن مشادة بسيطة مع عمتها عند الزواج. وعندما جاءت "وهى فى حالة من الرعب" تخفف هيدا من يأسها حتى تمثل دور البورجوازية الحقيقية وتستجيب لتحية العمة بـ "تنادين على مبكرا جدًا؟ "إنه لشىء طيب فيك" (٧٠٢). وتشعر الآنسة تيسمان "بالحرج قليلا" من خلال هذه التذكرة بملاطفتها. وتفترض هيدا فى أدب أن الخادمة ، وليست الآنسة تيسمان والتى وصلت فى

التو هى التى تركت الباب مفتوحًا، ولكن تعترض على كونه مغلقا؛ وتجعل باقات الزهور الكثيرة الحجرة خانقة. وتقدم الآنسة تيسمان على حادث مؤسف أكثر أهمية عندما تعلم عن مفاجأة لجورج، والذى يعتبر رد فعله على رؤية شبشبه القديم هو ربما أكثر لمسات إبسن نجاحًا فى وصفه : "أوه شبشبى - لقد احتفظت به من أجلى يا عمتى جولى ! هيدا ! هذا شئ رائع حقا ! أوه !" (٧٠٣). وتظل هيدا مؤدبة، ولكن عندما يستمر زوجها فى الإصرار على حبه نحو هذه الأشياء الهامة ويقترب منها وهى معه، تبتعد عنه. ويتبعها تيسمان لكى يصر على : "تخيلى - العمة ريتا وهى تضع وتزين هذه الأشياء، على الرغم من مرضها. أوه لا يمكنك تصديق كم عدد الذكريات المرتبطة بها". وبعد أن تحركت بعيدا مرة أخرى، تتمسك هيدا بهدوئها وهى تجيب "لكن ليس من أجلى"، غير أن استعادة الشبشب تثيرها لدرجة أنها ترد الضربة لعمتها وابن أخيها فى الشكوى المعروفة عن "القبعة القديمة" التى على الكرسى" : "إننا لن نتدبر الأمر مع هذه الخادمة ، يا تيسمان". وفى شئ من الغضب البسيط ، تعترف الآنسة تيسمان بحيازتها للقبعة . وحينئذ لابد على هيدا أن تستمع بينما يوضح زوجها "كم هى ضخمت الأمور" وهو تعليق يوقف عمته وهى فى طريقها للخروج : "ضخمت؟" تفسير تيسمان لمزاياه الزوجية - "بالطبع ليس بوسعك رؤيته جيدًا عندما تكون هى مرتدية ذلك الثوب. ولكن أنا الذى لديه الفرصة " تقاطعه زوجته : ". أوه ليس لديك أية فرصة لأى شئ!" والآنسة تيسمان، "وهى **تحملق فى (هيدا) ويداها مطويتان** كما لو أن زوجة ابن أخيها كانت حامل من الروح القدس، "تصعد إليها،

وتأخذ يدها فى كلتا يديها وتثنيها وتقبل شعرها". ويتم عندئذ تعميد هيدا بالقوة الأسيرة باسمها الجديد ومباركة تيسمان : "فليبارك الرب ويحفظ هيدا تيسمان - من أجل جورج" (٧٠٤ - ٧٠٥). وتسمع هيدا مصيرها وهو يقرر بينما عائلة تيسمان لها الكلمة الأخيرة : "لن أدع يوما واحدا يمر بدون أن ازوركما أنتما الاثنين". "نعم من فضلك افعلى ذلك، يا عمتى جولى ! آه ؟" (٧٠٥).

- إن قلق هيدا الجسدى وتضايقها من زوجها الأبله وعمته هما أقصى درجات الكره. ونشاهد بدرجة من السيطرة الذاتية تحرر هيدا بلطف نفسها من حضن عمتها العجوز غير المرغوب فيه فقط بعبارة "أوه - ! دعينى أذهب" (٧٠٥) عندما تكون حرة فى التعبير عن مشاعرها. وبينما يكرر تيسمان بعيدا عن خشبة المسرح لعمته المنصرفة شكره على الشبشب فإن هيدا مثل السجين خلف القضبان" **"تتحرك فى الحجرة، وهى ترفع ذراعيها وتمسك بقبضة يديها كما لو كانت فى حالة هياج"**. وبعد أن أزاحت الستارة للخلف، تحملق من خلال الأبواب الزجاجية فى سجن بيتها وتستجمع قوتها. ومرة أخرى "وهى هادئة ومسيطرة على أعصابها" ترد على زوجها العائد بإعلان خفى عن بؤسها : إننى أتطلع إلى أوراق الشجر - إنها صفراء جدًا ... نعم أعتقد - لدرجة أننا بالفعل فى سبتمبر" ويفضح تردد هيدا الحامل فى نطق الشهر عن خوفها؛ وهى تعد الشهور المتبقية. والآن وقد أصبحت "جزءًا من العائلة" (٧٠٣) ، فإن هيدا تسجن مدى الحياة فى عالم عائلة تيسمان السفيه، وهى حامل من فتى / رجل سعيد بشبشبه.

- وتكمن الشفقة فى شرك هيدا فى محاولتها فرض وجهة نظرها "العامة" المبتناه فيما يتعلق بزواجها على مشاعرها الخاصة. وهى تبذل محاولات غير ناجحة لأن تكون زوجة عاطفية؛ وتحاول أن تتغلب على اشمئزازها وتطلق حكم "عزيزى" على زوجها من وقت لآخر وتعد بأن تتعاون مع العمة بالنسبة لحادث القبعة. وهى تكذب وهى تفسر ملاحظتها كرد فعل طبيعى على السلوك السيئ : "وهى تقذف بقبعتها فى حجرة الاستقبال! وليس هذا عمل مناسب". وتأخذ هذه الملاحظة كدليل على "كراهية هيدا لعدم كون الشىء مناسبًا (فينى ١٦٤)، ولكن هيدا كانت غاضبة ليس بسبب القبعة التى كانت هناك، ولكن بسبب أن العمة كانت هناك. وعندما يعلم تيسمان أنه سوف يدخل فى منافسة من أجل استاذيته المتوقعة مع غريمه المؤرخ لوفبورج، فإن هيدا لا تستطيع أن تتظاهر بالاهتمام بتوقع ظروفهما. وبعد التحدث عن موضوع زواجهما، فهى تكشف عن إرهاق عاطفى عميق : ("تنهض ببطء وفى تعب") لقد كان جزءا من صفقتنا أن نعيش فى مجتمع - وأن يكون لدينا منزل كبير - وتعود طاقة هيدا ونشاطها وهى تتذكر "الشئ الوحيد الباقى"؛ وتنظر إلى زوجها الخائف "باحتقار خفى" وهى تشرح "مسدسات الجنرال جابلر" (٧٢١). وتعود المسدسات إلى العصر السابق على تيسمان عندما كانت هيدا حرة. ويتطلع تهديدها إلى الاستخدام الدقيق لإحداها فى المساء التالى، بينما ينهى إبسن فصله الأول بالإشارة إلى نهاية فصله الأخير.

- إن سؤال كل أول قارئ أو متفرج لفصل إبسن الأول - كيف حدث زواج هيدا - يتم الإجابة عليه فى المشهد الأول من الفصل الثانى عندما تفضى الرواية بهمومها إلى ناصحها المخلص. وتشكو هيدا من شهر العسل "إن أكثر الأمور التى لا تحتمل" هو "أن تكون للأبد مع نفس الشخص" وهذه الشكاوى تعطى القاضى براك المدخل لكى يسأل لماذا تزوجت تيسمان. "يا إلهى، هل يبدو الأمر ملحوظا بهذه الدرجة؟" هكذا تجيب (٧٢٥) . ففى سن التاسعة والعشرين كان العثور على زوج أمر ضرورى : "لقد تقدم بى العمر، أيها القاضى" وقد اعتقد كل فرد أن العالم الصاعد تيسمان سوف يصبح مشهورًا، ولذا عندما "ظل يضغط ويلتمس أن يسمح له برعايتى - لم أر سببا للرفض". وتضيف هيدا : "لقد كان الأمر بالتأكيد أكثر مما كان المعجبون بى الآخرون على استعداد لعمله من أجلى" .(٧٢٥)

- وبعد أن بذلت كل ما فى وسعها لتجعل زواجها قائمًا، كان لدى هيدا آمالا حمقاء لدفع زوجها إلى السياسة وتختبر خططها على براك باحثة عن الاطمئنان بأن لا يجد الآخرون تيسمان غريبا كما وجدته هى. "ولا أجد أى شئ سخيف فيه. هل تجد أنت ؟" (٧٢٥) . ويرد القاضى : "سخيف ؟ لا . لا يمكننى قول ذلك" . ويعتمد براك على زواج تيسمان غير الموفق حتى يستطيع أن يجعل هيدا عشيقة له، وبينما تختبره بخصوص تيسمان فهو يختبرها بخصوص نفسها. ولأنها كانت مذنبة فيما يتعلق بحادث القبعة، فإن هيدا تنسبه إلى براك كمثال على "هذه الأمور التى حدثت لى مثل تلك فجأة. ولا يمكننى أن أتراجع" (٧٢٨). ويسمى براك مصدر قسوة هيدا" أنت لست بالفعل سعيدة - هذا لب الموضوع-

وترد هيدا : "ولا أعرف لماذا يجب أن أكون سعيدة. أو ربما بوسعك أن تخبرنى لماذا ؟" وتفسد إجابة براك "لانك قد حصلت على المنزل الذى كنت دائما تتمناه"، مع القصة الحقيقية والتى تحكى عن المناسبة التى فيها كان تيسمان يسير إلى بيتها "وهو يتعذب" لأنه لم يكن بوسعه أن يقول شيئا وقد تعاطفت معه، وقد خرجت "بملاحظة طائشة تتعلق بهذا المنزل الجميل هناك حيث كنت أرغب دائما العيش فيه". واقتراح براك بأن هيدا تحتاج إلى "هدف ما فى الحياة تعمل من أجله" يشجعها على كشف خططها فى العمل السياسى بالنسبة لتيسمان، وعلى الرغم من أنها تتفق مع براك بان هذا يناسبه بالكاد، وهى تتساءل عما إذا كان يمكن أن يصل إلى مرتبة وزير شئون مجلس الوزراء. وتخمد هذه الفانتازيا بسرعة عندما يشرح القاضى أنه لكى يحصل على هذه المكانة، فلابد أن يكون المرء غنيا. وينفجر إحباط هيدا وهى توبخ بشدة العائلة النكرة المفلسة التى تزوجت منها "نعم، إنه هذا العالم الصغير الذى تعثرت فيه - (**تعبر الحجرة**) وهذا ما يجعل الحياة تعسة جدًا! ومضحكة جدًا ! لأن هذا هو الحال !" (٧٣٠).

- وتصور هيدا فى أنها سوف تكون أقل سعادة لو كان تيسمان وزير شئون مجلس الوزراء هو تصور مماثل للاستنتاج العقلى الخاطئ لما تطلق عليه اصطلاحا "صفقة" زواجها، تسليم نفسها مقابل الأمن المالى والوضع الاجتماعى. وما لا تعمل له هيدا أى حساب فى أى الحالتين هو المشاعر. ولأنها كانت مبالغة أكثر من اللازم فى فصل حملها عن استهلالها المضحك، فهى ترفضه بشدة مثل تلميحات تيسمان إلى علاقتهما الجسدية. ويتحول جبن الرجل المتلعثم إلى الكثير

مما يقوله عن موضوعين – تخصصه وشبشبه – وما كانت هيدا تعتقد أنه سوف يكون زواجا ملائمًا أصبح كابوسًا من الملل والواجبات الزوجية : "أوه نعم أيها القاضى – كنت على وشك القول بأنك تعد فراشك وبعد ذلك تنام فيه" (٧٢٩).

– ولأن هيدا تبحث عن انقاذ نفسها من الشرك الذى وقعت فيه من خلال عمل الزوج والذى حوصرت معه يكشف عن عرف محزن. غير أن هيدا تكشف أيضا عن عدم التقيد الشديد بالأعراف فى رفضها للأمومة كشئ طبيعى فى المرأة. وعندما يتظاهر براك بتقديم "المسئولية الأكثر قداسة" عند المرأة كحل أخير لتعاسة هيدا، ترفض هيدا فى غضب هذا العرض : "اصمت ! لن ترانى أبدًا هكذا!" (٧٣٠). واعتراض براك على أن هيدا لابد أن "تتمتع بموهبة بالنسبة لما تجده كل امرأة ذو معنى كبير جدًا – " تقاطعه هيدا: "أوه لقد أخبرتك أن تلزم الصمت" (٧٣٠). وترديد براك للحكمة التقليدية بأن إنجاز المرأة يكمن فى حمل الأطفال، واقتراحه بأن الأمومة يمكن أن تعوض الزواج يمكن أن يغضب المرأة التى تنكر حملها لأنها علامة ملحة على وقوعها فى الشرك والتى تعرف بأنها لا تتمتع "بأى موهبة لمثل هذه الأشياء" (٧٣٠). ويعتبر تيسمان سيئا بدرجة كافية، ووجود طفل حقيقى سوف يكون أسوأ.

هيدا:

يا لها من صفقة كانت ! لو أنك فقط استطعت أن تفهم كم أنا فقيرة. وأنت مسموح لك بأن تكون غنيا جدًا ! (٧٤٥).

- إن ظهور ثيا إلفستيد وإليرت لوفبورج، واللذين يظهران الشئ ونقيضه، أمام هيدا وتيسمان، يحرك تطور مسرحية **هيدا جابلر**. وتظهر صفات لوفبورج نواقص تيسمان، وتتناقض سعادة ثيا مع تعاسة هيدا. ولأنها قد تأثرت بمثل الزوجين السعيدين، تنفث هيدا الحسودة عن غضبها وإحباطها وتثور عليهما. ويعتبر لوفبورج أيضا الأنا الثانية لهيدا الثانية وأيضا الشئ الذى يظهر بالمغايرة حسن تيسمان. وهو يخبرها بالحقيقة التى تحاول أن تكبتها - بأنها فى زواجها من تيسمان فقد ألقت بنفسها بعيدًا - واحتقاره لما يعتقده العالم يجعله يبدو لها إنسانًا متحررًا وشجاعًا، ومحاولتها لمساعدته على الانتصار تمثل محاولة يائسة للهروب من سجنها المنزلى.

- وبالإضافة إلى مسدساتها، فإن الموضوع الآخر الوحيد الذى يثير اهتمام هيدا فى الفصل الأول هو اليرت لوفبورج. وعندما تتلقى ملاحظة ثيا، تتعرف هيدا على زميلة دراستها القديمة على أنها ذات الشعر المنفر الذى كانت دائمًا تحاول لفت الأنظار إليه" (٧٠٦)، ولكن عندئذ تنفجر : "ولكن انتظرى - أليس شئ غير معتاد فى تلك الأماكن التى يعيش هو فيها - اليرت لوفبورج!" ويوحى

انزلاق الضمير (هو) بأن لوفبورج غالبا فى فكر هيدا. عندما تصل ثيا وتستمع هيدا إلى توسلاتها إلى تيسمان لكى يعتنى بلوفبورج، والذى، وعلى الرغم من إصلاحه، ربما تغريه حياة المدنية بالعودة إلى أساليبه الفاسدة القديمة. ولأنها كانت تشتاق للتعرف على علاقة ثيا بلوفبورج، تخرج هيدا تيسمان من الحجرة من خلال الاقتراح بأن يكتب دعوة للوفبورج، وبعد ذلك "**تجبر السيدة الفيستيد على البقاء فى كرسيها**" (٧١١) . ومن خلال استخدام الخدع الواضحة المضحكة - تقبيل "عزيزتى ثورا" وجعلها تناديها باسمها الأول - تقنع هيدا ثيا الساذجة بأن تثق فيها.

- إن جزءًا من وظيفة ثيا، كشئ يظهر بالمغايرة حسن هيدا، هو أن تعمل كنظيرة لها فى الشرك ! ومثل هيدا، فقد تزوجت ثيا زواجا عقليا من الرجل الوحيد الذى طلب يدها، وبينما دار الزمن على المفلسة هيدا والتى تنتمى للطبقة العليا، فإن المرأة العاملة ثيا قد صنعت زواج المربية العملى : فعندما توفيت الزوجة، حلت محلها . وكانت النتائج هى نفسها. حيث إن ثيا التى كانت تشمئز من زوجها مثلما كانت هيدا تشمئز من زوجها، تتحدث على لسان كلتيهما : "ليس بوسعى تحمله ! فليست هناك فكرة واحدة تجمعنا. لا شئ على الإطلاق - هو وأنا" (٧١٢). وتستنكر هيدا على ثيا عبوديتها التامة وتذللها أمام زوجها والذى قد تزوجها لأنها كانت مفيدة بالنسبة له وغير مكلفة : "هذا غباء منك". وفى نفس الوقت تصاب هيدا بالصدمة لأن ثيا قد تركت زوجها وتبعت لوفبورج : "ولكن ماذا تعتقدين سوف يقول الناس عنك ياثيا؟"وإجابة ثيا "الرب يعلم أنهم

سيقولون ما يرضيهم" (٧١٤)، يجعلها نظيرة هيدا غير التقليدية. غير أن عدم تقليدية ثيا هو شئ مستحسن عند النساء، وقد خاطرت بسمعتها من أجل رجل : " إننى فقط أعرف أنه لابد أن أعيش هنا - حيث اليرت لوفبورج - إذا ما قدر لى العيش على الإطلاق". وتتبع ثيا هذا الإعلان بسرد عن علاقتها القصصية بإليرت .. ولأنها لم تكن تستحسن خطاياه، فقد توقف عنها وأصبح قادرًا على تأليف كتاب. وتظهر هيدا الآن عدم تقليديتها - النوع غير المقبول - عندما تعلق على كيفية أن حب المرأة الطيبة يحول الرجل السكير وكثير التردد على بيوت الدعارة إلى رجل جديد : وتجيب وهى تخفى ابتسامة احتقار غير تلقائية : "عزيزتى الصغيرة ثيا - مثلما يقولون لقد قمت بتأهيله". ويتبع ذلك كليشيه من التبادل الذكورى / الأنثوى بينما تشرح ثيا الممتنة كيف صنع لوفبورج إنسانا حقيقيًا من لاشئ : "لقد علمنى أن أفكر وأن أفهم أشياء عديدة" (٧١٤ - ٧١٥). ولا يمكن لهيدا أن تقاوم توجيه الأسئلة عما إذا كان لوفبورج قد علم ثيا مع أطفالها من الزوج السابق. وينتهى سرد ثيا للموضوع بالذروة الحتمية المبتذلة : المرأة العابدة تصبح شريكة لها فى مساعدة سيدها : "وبعد ذلك أتى الوقت السعيد الرائع عندما كان بوسعى أن أشارك فى عمله ! عندما كان بوسعى المساعدة !" (٧١٥) . "مثل صديقين حقيقيين" هكذا تتذكر هيدا، وبعد ذلك كان لابد عليها أن تسمع أن لوفبورج أيضًا قد استخدم الكلمة مع ثيا "أصدقاء ! أتعرفين يا هيدا أن هذا هو ما اعتاد أن يقوله أيضًا!" ولهيدا فرصة بسيطة وصغيرة : الوجود المزعج يفسد سعادة ثيا، امرأة فى ماضى لوفبورج "شخص ما

لم ينسهٔ أبدًا"، والذى هدد ذات مرة بإطلاق النار عليه. وتكتسب هيدا المناسبة ازدواجية سيئة السمعة بينما تثق ثيا بأن المرأة موضوع السؤال هى من المحتمل "تلك المغنية ذات الشعر الأحمر" وقد اعتاد لوفبورج أن يتردد عليها حيث إنه كان من المعروف أنها "كانت تحمل أسلحة بها ذخيرة" (٧١٥).

- وتعتبر ثيا مثالاً أصيلاً على المثالية النسائية فى القرن التاسع عشر يسوقه لينجستراند Lyngstrand فى مسرحية **سيدة من البحر**، الصديقة المخلصة التى تخدم الرجل فى عمله. ولأن ثيا تتحقق من خلال عبوديتها لليفبورج، والذى استخدمها كدعامة لكى تجعله لا ينحرف، يبدو هذا بالنسبة لهيدا عاطفة بعيدة عن الأضواء. ولكن وبينما تحتقر ثيا بسبب هذه العلاقة، فإنها تغير منها بسبب الرجل.

- ويعتبر اليرت الشهوانى هو مغاير تيسمان عديم الجنس مع انتقام ساخر؛ ولأنه ضعيف وهزيل فى بدلته السوداء، فقد كان يوحى الشيطان نفسه. وفى هذه النسخة من نموذج إبسن عن بطلة الرواية المحصورة بين رجلين متعارضين، يقلل التناقض الجسدى من التناقض السيكولوجى : فنجد أن شعر وذقن لوفبورج يغلب عليهما اللون البنى القاتم، بينما شعر وذقن تيسمان يغلب عليهما اللون الأصفر؛ ونجد أن وجه لوفبورج الشاحب والطويل مع "**بقع حمراء على الخدود**" يتناقض مع وجه تيسمان "**المفتوح والمستدير والضاحك**" (٦٩٧). ويرسم لوفبورج كمنافس أكثر نجاحا لتيسمان قبيل دخوله عندما يبلغ تيسمان براك وهيدا أن

العمة جولى قالت بأنهما لم يكن بوسعهما الاعتقاد بأن لوفبورج سوف يقف فى طريقى مرة أخرى" (٧٣١). وبعد أن تحطمت خططها من أجل تيسمان على يد القاضى، تستمع هيدا إلى حديث المؤرخين المتخصص، والذى يظهر فيه لوفبورج كشخص مبدع وأصيل، ويظهر فيه تيسمان كشخص عادى يفتقد الخيال. وقد سمعت هيدا بالفعل كلام تيسمان عن مواهب "لوفبورج الملحوظة" (٧١٨) وثنائه على العمل الذى يحكم عليه لوفبورج على أنه "كتاب يمكن أن يتفق معه كل فرد" (٧٣٢). لقد أكمل الآن "الكتاب الحقيقى - الكتاب الذى يتحدث نيابة عن نفسى الحقيقية" (٧٣٣). ومثل رجل الكوميديا الصريح، يغذى تيسمان خطوط نظيره الأعلى والتى تلهم إجابات هزيلة: "نعم ولكن عزيزى ايليرت - الكتاب القديم يأتى فى وقته !" وعندما يفسر لوفبورج أن كتابه الجديد يعالج المستقبل يجيب تيسمان بسذاجة "ولكن يا إلهى، ليس هناك أى شئ نعرفه بخصوص هذا الأمر" ويأتى لوفبورج ثابت الفكر بضربته الموفقة: "حقا ولكن هناك شيئًا أو شيئين يستحقان القول بخصوص هذا الموضوع". وبالنسبة لتيسمان، المختفى فى أمان فى تفاصيل الصناعات اليدوية فى العصور الوسطى، تبدو تحليلات لوفبورج النبوئية "غير عادية ! ولم يكن ليحدث أبدًا لى أن أكتب عن أى شئ مثل هذا". وعند الباب الزجاجى، فإن هيدا و"**هى تنقر على الزجاج**" تعلق "لا بالطبع لا". وتسمع عندئذ الرجل الأعلى وهو يبعد نفسه عن المنافسة نحو الأستاذية والرجل الأدنى ينخرط فى تعبيرات الشكر والفرحة، وهو يشير كالمعتاد لحكمة عمته : "ولكن يا سيدى - فإن العمة جولى عندئذ كانت على حق!" (٧٣٥) . ويعتبر

ضعف شخصية زوجها ازدراء لهيدا؛ "**تتظر لتيسمان بابتسامة باردة**" تعلق: "إنك تبدو كما لو أن صاعقة قد ضربتك" (٧٣٥).

- إن وظيفة لوفبورج كنظير تيسمان الأعلى هى مواصلة ذكر خطأ هيدا. وهو يواجه أيضا هيدا بطريقة مباشرة؛ ففى بداية مواجهتها فإن تكراره لاسم أسرتها قبل الزواج - "هيدا جابلر! ... هيدا جابلر!" (٧٣٦) - هو تأنيب لهيدا تيسمان قبل القيام بالتأنيب : "أوه هيدا، يا هيدا - كيف استطعت أن تلقى بنفسك بعيدا هكذا!" ويتظاهر لوفبورج بإساءة فهم الاعتراض الذى تبديه هيدا على ندائه لها باسمها الأول - "هذا يسيئ إلى حبك لجورج تيسمان" - لكى تؤكد هيدا على ما يعرفه على أنه حقيقى: "حب؟ إنك سخيف!" (٧٣٧). ولكن هذا لا يكفى، :لم يكن هناك أى حب بالنسبة لى، أيضا؟" وتراوغ هيدا وهى تكرر المصطلح الذى استخدمه لوفبورج معها ومع ثيا : "بالنسبة لى فقد كان الأمر كما لو أننا كنا صديقين حقيقيين" (٧٣٨) . وتتذكر لوفبورج وهيدا "التقارب الخفى" للأمسيات الطويلة عندما اعترف لوفبورج بالشرب والجنون" (٧٣٨ - ٣٩). وعندما يلوم لوفبورج هيدا على إنهاء علاقتهما، ترد عليه : "العار عليك، يا ايليرت لوفبورج ! كيف استطعت أن تنتهك ثقتى عندما كنت أنا شجاعة مع صداقتى ! " (٧٣٩). غير أن عاطفة لوفبورج المستمرة والواضحة نحوها، وتأكيده على أنه لم يخبر ثيا أبدا بعلاقتهما لأنها "غبية جدًا فيما يتعلق بذلك الموضوع" (٧٤٠) - تجدد مشاعر الود عند هيدا مع لوفبورج وتجعلها تتكتم الحقيقة. وربما يقع أقوى تعبير لتعاسة هيدا الجنسية مع تيسمان فى إعلانها لنظيره أنها كانت ترغبه :

وبعد أن تقترب أكثر منه وتتكلم بنعومة تعترف بأن عدم تنفيذها لتهديدها بإطلاق النار عليه لم يكن "أسوأ جبن فيها - تلك الليلة". وتريد هيدا من لوفبورج أن يعلم بأنها كانت تريده : إنه إعلان على الرغم من كونه خفيًا، إعلان عن الرغبة التى كانت تخفيها، وهو هروب من زواجها التعيس.

- إن هذه المحادثة هى التى زادت من الجدل الشائع بأنه لو أن هيدا قد استسلمت لرغبتها نحو لوفبورج، لكان الأمر قد انتهى بسعادة متبادلة. ولكن لم يشرح أحد كيف، وما من شئ فى شخصية لوفبورج أو هيدا يوحى بأن العاطفة سوف تغزو الجميع. ويعتبر السكير الضعيف لوفبورج غير واعد كعاشق أو زوج. ولأنه مدمر لذاته وحتى انتحارى يتضح فى : "أوه، لماذا لم تفعل ما قلته ! لماذا لم تطلق على النار!" (٧٣٩). وكما أشار دافيد جونز، فإن لوفبورج هو ضحية لفكرة "الخير" و"الشر" فى النساء، ولا يعتبر مذاقه للخمر والعاهرات مجرد نقطة ضعف ولكن فساد مكره عليه : "خطاياه - الشرب الشديد والنساء الناعمات - لا يتم الانغماس فيها بدون تخريب الشعور بالذنب، والاعتراف، والغفران" ("فضائل **هيدا جابلر**" ٤٦٥)، وقد استمعت هيدا إلى اعتراف لوفبورج لأنها كانت تريد أن تسمع عن عالم كان "ممنوع عليها أن تعرف أى شئ عنه"، كامرأة شابة (٧٣٩). والسبب فى أن هيدا لم تتحرك من الأفكار الممنوعة إلى الأعمال الممنوعة هو شئ يمكن فهمه. وبينما يوحى العنف والذى أنهت به علاقتها - بقوة رغبتها، فإن هيدا كان لديها احترام كبير للذات لدرجة لا يمكن معها أن تصبح امرأة لوفبورج. ولو أن هؤلاء الذين يعاقبونها لكونها لم تستسلم له يقصدون أنها كان

لابد أن تتزوجه مع فكرة لإصلاحه، فأى نوع من الرضا كان يمكن لهيدا أن تشعر به فى إبعاد زوجها عن الشراب وإملاء كتبه؟ وبأى وسيلة يشكل كونها ممرضة أو سكرتيرة لرجل حياة أكثر ازدهارًا من كونها مضيفة مجتمع ؟ بالطبع لقد تزوجت هيدا "الرجل غير المناسب" ولكن لا يمكن أن يكون لوفبورج هو السيد الصحيح. فالرجل الذى أمكن الزواج منه يفتقد الجنس، ويصبح الرجل الحسى غير قابل للزواج.

- ويكافئ لوفبورج هيدا على اعترافها الثمين بهجوم شديد ومتبجح ولا يمكن أن يسامحها على عدم تسليمها نفسها له، ويوبخها من خلال مقارنة قاسية مع ثيا التى وصلت مؤخرا، ومستخدمًا مفرداته ومفردات هيدا الخاصة. "إننا نحن الاثنان هى وأنا - نحن فى الواقع صديقان حقيقيان ... ثم الشجاعة التى لديها، يا آنسة تيسمان ... وهى شجاعة فائقة - تهمنى" (٧٤١). واعتبار لوفبورج مطاردة ثيا له عمل شجاع هو شئ مستفز جدًا؛ ويستخدم هذا الأمر لكى يحاضر هيدا عن جبنها مما يضيف إهانة إلى الجرح. وتستعيد هيدا كرامتها عندما توبخ لوفبورج على خوفه من أخذ مشروب وتفضح "صديقته الحقيقية" والتى تثق فيه تماما "كشخص مخبول" مع خوفها بأنه سوف ينغمس فى المعاصى" (٧٤٢). والآن فإن لوفبورج لديه سبب، مهما كان سيئًا، لكى يفعل ما يريد ويتهم ثيا بالازدواجية ويفرغ الكأس ويعلن عن قراره بالذهاب إلى حفلة شرب براك.

- وتريد هيدا أن تزيل تأثير ثيا على لوفبورج لأنها تغار للغاية من هذا التأثير وتقلل من شأنه. ولابد أن يكون لوفبورج يتناول شرابًا مسكرًا مع الرجال وليس شايًا مع ثيا الممتنعة عن المسكرات. إن ارتباط لوفبورج بثيا هو خيانة لفكرة هيدا عنه كروح متحررة عربيدة. ومثل عذراء الحروب، فإن هيدا ترسل رجالها لقهر أعدائه، وترتفع روحه وهو يقرأ كتابه بصوت عال" مع أوراق نبات شجرة الكرمة فى شعره - شديد وشجاع" (٧٤٥). ولدى هيدا المسكينة سبب آخر فى أن تتصر لوفبورج : "لمرة واحدة فى حياتى، أريد أن يكون لدى القوة على مخلوق بشرى"، هكذا تعترف لمنافسها. وافتراض ثيا البرئ بأن لدى هيدا بالفعل القوة فوق شخص ما - زوجها - يفتت قشرة بركان فائر من غضب الغيرة : "نعم يا لها من صفقة! أوه لو أنك استطعت فقط أن تفهم كم أنا فقيرة. وأنت مسموح لك بأن تكون غنيا جدًا" وأعتقد أننى سوف أحرق شعرك، على أية حال" (٧٤٥). وشخص مغفل مثل ثيا قد أثر فى لوفبورج بينما لابد أن تتحمل هيدا شخصًا حقيرًا مثل تيسمان. ولكن الآن استبدلت هيدا تأثير ثيا المميت حيث إنه "فى الساعة العاشرة - يأتى ايليرت لوفبورج - مع أوراق نبات الكرمة فى شعره" (٧٤٦).

- إن لوفبورج كشخص عربيد لا يمكن تصديقه مثل تيسمان وزير التربية والتعليم، والسهولة التى بها يعود لوفبورج إلى خطاياه والعنف الذى يؤديها به يؤيد وجهة نظر هيدا عنه كمثالية يائسة عن إدمانه. وترفض أن تعترف بالحقيقة فى تعليق تيسمان بأن لوفبورج "ما زال لا يمكن إصلاحه" (٧٥١) . :ألست تعنى بأن لديه شجاعة أكثر من الآخرين لكى يعيش؟" وتواصل هيدا "يا إلهى، لا -

إننى أعنى أنه لا يستطيع أن يجد متعته فى الوسطية". وحتى تقرير براك التكميلى بأن السكير لوفبورج قد ترك حفلته لكى يحضر حفلة أخرى، التى أقامتها المغنية المجهولة ديانا، والتى انتهت إلى شجار مع الشرطة، تفشل فى هز إصرار هيدا على قدرة لوفبورج فى عمل كبير. وتعلق "ليس لديه أوراق نبات شجرة الكرمة فى شعره" (٧٥٦)، ولكن عندما يعلن لوفبورج عن قراره بأن "يضع حدا لكل هذا"، تندفع هيدا لكى تجهزه من أجل تضحية بالذات رومانسية، وتجعله يعد بأن يقوم بها "بطريقة جميلة" (٧٦١).

- وليس هناك أى رقة فى مشاعر هيدا نحو لوفبورج، عاطفة فقط، وفى النهاية تصبح أنانية تماما بسبب تعاستها، ولا تهتم سواء أكان هو أو أى شخص آخر يحيا أو يموت. ولا تفهم أنه بالنسبة للوفبورج (كما هو الحال بالنسبة لأسوالد فى **الأشباح**) فإن العمل هو حياته، التعبير عن أفضل ما بداخله، وتقول عن النصوص التى أخفتها فى المكتب خلفها : "حسنا ولكن عندما يقال ويفعل كل شئ - فهو مجرد كتاب" (٧٦١). وعندما تخبر لوفبورج، "أريدك أن تحتفظ بهدية منى" (٧٦٢)، تفتح درج المكتب لكى تخرج المسدس وليس النصوص، وبالنسبة لهيدا السائرة نحو المكتب فى إحدى أكثر سخريات إبسن الدرامية، فإن النصوص ليست حاضرة كبديل للسلاح؛ فقد اعتبرت للتدمير المرة الثانية التى شاهدتها فى يدى تسمان : "لا، لا تعيدها" هكذا صاحت (٧٥٢). وقد بقيت صامتة بينما كان لوفبورج وثيا ينتحبان على فقدان طفلهما، ولأنها كانت تخفى النصوص عند وصول براك وعند عودة لوفبورج حفظتها فى الدرج، وكانت تنتظر

حتى تكون بمفردها لكى تدمرها. وسوف تمحو ثمرة العلاقة الحميمة هذه بين ثيا ولوفبورج، ولا يغير قرار لوفبورج فى أن يقتل نفسه أى شئ، وإذا كان على هيدا أن تحمل طفل تيسمان، فإن ثيا ليس بوسعها أن تتقبل تعازى كونها الأم الأرمل لطفل لوفبورج، وبالنسبة لهيدا فإن تدمير ذرية ثيا ولوفبورج ليس شيئًا أقل من كونه عدالة شعرية خالصة؟ "الآن فإننى أحرق طفلك، يا ثيا ! أنت وشعرك المجدول! (ترمى بحزمة أخرى فى الموقد) . طفلك وطفل ايليرت لوفبورج (ترمى بما تبقى). والآن فإننى أحرق - أحرق الطفل" (٧٦٢).

نهاية ونشأة الفخ

هيدا:

لست حرة. لست حرة، حينئذ ! (تنهض فى اندفاع) لا - لا أستطيع أن أتحمل فكرة الأمر. أبدا ! (٧٧٦).

- يفتتح إبسن فصله الأخير بمقدمة صامته وكئيبة، يقاطعها من وقت لآخر عزف هيدا على البيانو. وتعيد باختصار نظرتنا الثالثة الفاحصة لهيدا بمفردها، البانتوميم شعار المناسبتين الأوليين : ستارة الفصل الثالث السابقة "والمناجاة الصامتة" الأولى (سوزمان، "المسرحية المعروضة: ٩٢)، فى الفصل الأول والتى تقلد عمل الخشبة المسرحية فيها. وترتفع الستارة على خيال هيدا وهى تخطو للخلف والأمام، مثل نمر حبيس، فى حجرة رسم غير مضاءة. وتدخل الحجرة الداخلية وتضرب على أوتار البيانو، وتعود إلى حجرة الرسم، وبعد ذلك تتحرك

لى موقعها عند الباب الزجاجى، ترفع الستائر وتحملق للخارج، هذه المرة ليس
نى ضوء نهار الخريف ولكن فى الظلام. وبعد أن ارتدت ثياب الموت، تعلن هيدا
لحداد رسميا على رينا Rina عمة تيسمان، ولكن مثل ماشا التى ترتدى السواد
عند تشيكوف فى مسرحية **طائر النورس**، تبدو وكأنها فى حداد طيلة حياتها.

- وتجبر هيدا على الغوص أكثر فى تعاستها من خلال الآنسة تيسمان، والتى
تصل فى مهمة. وتعلم العمة جيدًا أن ابنة أخيها قد أخبرت هيدا عن وفاة رينا :
ولكن بنفس الطريقة اعتقدت أنه لابد أن أتحمل خبر الوفاة بنفسى" (٧٦٣).
ويفضح التناقض سبب العمة الحقيقى للزيارة غير الضرورية، والذى يجعل هيدا
تؤكد على أمومتها الوشيكة : "آه ما كان لرينا أن ترحل الآن. ليس هذا وقت
الحزن فى منزل هيدا "هيدا "مغيرة الموضوع" تحاول أن تتحدث قليلا ولكن لا
تستطيع أن تبعد العمة عن غرضها العنيد : "فى منزلنا الآن سوف نخيط الكفن
لرينا. وهنا أيضا سوف يكون هناك حياكة قريبا، كما أتصور. ولكن من نوع
مختلف يا إلهى" وعندما يصل تيسمان تحاضره عمته فيما يتعلق برد الفعل
المناسب على وفاة رينا "عليك أن تبتهج فى حزنك" وعندما تتبع هذه النصيحة مع
عبارة عن خطتها لكى تملأ فراش رينا الخالى مع "شخص غير صالح فى حاجة
إلى الرعاية والاهتمام" تبدأ مثاليتها الحمقاء فى الظهور كشئ منحوس؛ ويلاحظ
آروب Arup، "بأنها فجأة تبدو كساحرة تنتظر طفلاً صغيرًا وبريئًا لكى يطرق
بابها" لـ "حول **هيدا جابلر**" ٣٢). ولدى الآنسة تيسمان خطط لكى تفرض أنانيتها
الشديدة "وإننى فى حاجة ماسة إلى شخص ما أعيش من أجله" - وبالنسبة لابن

أخيها وزوجته : "حسنا، الحمد لله، فى هذا المنزل أيضا لابد أن هناك قريبا عمل يمكن للعمة أن تدير يدها نحوه" (٧٦٥). وتتوه الإشارة العريضة نحو حمل هيدا حول تيسمان، والذى يستغل عرض عمته لكى يعبر عن رغبته بأن فى وسعها الدخول: "نعم، فكرى فى كم هو جميل لنا نحن الثلاثة إذا-" ولأنه تم إسكاته من خلال عبارة هيدا "إذا-؟" فهو ينهى كلامه "فى **غير يسر**" "أوه لا شئ. كل شئ سوف يكون على ما يرام. دعونا نأمل فى هذا. هيه؟" أما الآنسة تيسمان، والتى قد فهمت عبارة هيدا "إذا - ؟" جيدا، تقرر أنه قد حان الوقت للرحيل، ولكنها مصممة أن يكون لها طريقتها: "وربما لدى هيدا شئ ما تخبرك عنه، يا جورج" (٧٦٥).

- وتعلم هيدا أنها لابد أن تدلى بالأخبار، ولكنها لا تستطيع أن تجبر نفسها على الكلام: "إننى سوف - كلا، كلا - اسأل عمتك جولى. إنها من تستطيع إخبارك" (٧٦٧). ويضيف تصفيق تسمان الحار وتساؤله "هيه؟" ونيته فى أن نشاركه الخادمة فرحته - يضيف إلى اشمئزاز هيدا : "أوه - سوف أموت - سوف أموت من كل هذا ! ... من كل هذه الأشياء الغريبة - يا جورج" : ويضيف تيسمان بسرعة شيئا آخر غريبا : "وبعد ذلك، بدأت تنادينى جورج، أيضا ! تصورى ! العمة جولى سوف تكون مسرورة جدا - جدا ". ويهجر تيسمان بسرعة تردده عندما تخبره هيدا بأنها قد أحرقت نصوص لوفبورج من أجله، والتى تبرهن على أنه غير أمين وساذج، وتواجه هيدا زوجها بنفاقه : "عندما تسمع بأننى قد أحرقت كتاب لوفبورج - من أجلك؟" ولأنه كان متشوقا بأن يبلغ عمته

بعاطفة زوجته نحوه، لا يدرك جورج السخرية : "حسنا وبقدر ما تسير هذه الأمور - هذا الشئ مع الكتاب - بالطبع - فلا يجب أن يعلم أى أحد عن ذلك. ولكن حبك الشديد لى يا هيدا - فإن العمة جولى بوسعها أن تشاركنا فيه!" (٧٦٧) .

- وحيث إن هيدا تفهم شيئا بسيطا، يعنى الاستمرار فى التعايش مع "كل هذه الغرائب" . وسوف تساعدها رؤيتها لمحو لوفبورج لذاته فى أن تتحمل حياتها الخسيسة . وعندما يبلغ براك خبر جرح لوفبورج المميت، تعلن "بصوت جرئ وواضح" "أخيرا حدث شئ ما حقا! ... أصبح لدى لوفبورج الشجاعة لكى يفعل ما كان يجب فعله" (٧٧٠). ويشير التردد إلى عبارتها غير المنطوقة "ما أريد أن أفعله أنا" ولكن من خلال مسدسها فقد شاركت فى عمل لوفبورج الكبير ، وقد حررها، رمزيا ، مع نفسه : "آه، أيها القاضى - يا له من تحرير، تصرف لوفبورج هذا ... أقصد بالنسبة لى" (٧٧٢) .

- وبالإضافة إلى انتصار لوفبورج ، فإن هزيمة ثيا لهيدا لا تهم كثيرًا. وتلد السكرتيرة ذات الأمومة الزائدة بطريقة إعجازية طفلا جديدًا من جيوبها وهى تكتب مذكرات لوفبورج . وكما فعلت مع لوفبورج، سوف تقوم ثيا بأداء وظيفتين نسائيتين تؤأم كملهمة ومسجلة؛ وسوف تتولى أمر الكتاب الأول عن مذكرات لوفبورج هى وتيسمان حتى اكتماله. وتتحمل هيدا ولادة ثيا الجديدة برباطة جأش؛ "تلك الحمقاء الصغيرة" (٧٦٠). وقد حرمت مع كل هذا من لوفبورج،

وكونها أنها قد نقلت خدماتها إلى تيسمان ليس له أى عواقب. وبينما تتأمل ثيا وتيسمان مذكرات الرجل المتوفى، تعلن هيدا لبراك : "إننى أعلم أن لوفبورج كانت لديه الشجاعة لكى يعيش الحياة بعقليته الخاصة. والآن فإن هذا العمل العظيم الأخير كله جمال!" (٧٧٢) . ولكن عندئذ يكشف براك أنه قد "قام بشئ بسيط من التحرير" من أجل السيدة الفيستيد المسكينة" (٧٧٣) ؛ وقد وجد لوفبورج ليس فى حجراته ولكن فى حجرة الآنسه ديانا، حيث ذهب فى يأس لكى يطالب بمخطوطاته. وعلى الرغم من الوضع المنحط لهذا العمل السامى، تتعلق هيدا بحقيقة منقذة. وقد أبلغ براك أن إصابة لوفبورج كانت فى الصدر، وعلى الرغم من أن هيدا كانت تشعر بخيبة الأمل فى أنه "لم يكن الصدغ" فما زال "الصدر جيدًا" (٧٧٠) ؛ والآن تكرر "فى الصدر - نعم" (٧٧٣) ، ولكن يكشف براك أخيرا الحقيقة المصدمة : إصابة لوفبورج الميته كانت فى أعلى الفخذه والنزول ببطل هيدا المنتصر إلى رجل يائس أطلق عليه النار فى بطنه يبطل توهمها الكبير. لقد أصبح عمل لوفبورج الساطع، استراتيجية البقاء عند هيدا، مَثل بقية حياتها: أصبح منحلا وراء كل المقاييس : "ما هى هذه - هذه اللعنة - أن كل شئ ألمسه يصبح سخيفا وكريها؟"(٧٧٣) .

- وتتبع هيدا هذا الاستنكار النهائى بقرار سريع. وتصر على تنظيف المكتب لكى تصل إلى سلاحها، وبعد أن خبأت المسدس تحت أكوام الموسيقى الصحائفية، تحمله إلى الحجرة الصغيرة والتى فيها تطلق النار على نفسها عندما تكون قد سمعت بنهاية قصة براك.

- ولكن لابد أن تعانى من إهانة أخيرة. وفى استخدام أصيل لقواعد المسرح فإن براك هو الواثق الذى تحول إلى مبتز، وحليف بطلة الرواية المزيف والذى يغويها فيما بعد. وينشر القاضى الأنيق متوسط العمر **"القصير والبدين ومع ذلك قوى البنية ذو تحركات لينة"** - ينشر رمز القضيب. ومع تفضيل معلن "للتلصص فى الطريق الخلفى" (٧٢٢)، يشبه قطة كبيرة فى بداية عمله. وحتى ملامح وأسارير وجهه تعتبر ماكرة : **"وجهه مستدير مع وضع مميز. وشعره قصير يغلب عليه السواد ومهندم بعناية. وعيناه لامعتان وبهما حيوية"** (٧١٦) وتعتبر خطة إغواء فاجرة المدينة بالنسبة لهيدا اكلاشيه فى حد ذاتها، وبعد فترة سوف تقع الزوجة غير الراضية فى ذراعيه. وفى صنع "الترتيبات الثلاثية" مع براك أوضحت هيدا أن اهتماماتها الجنسية لم تكن متضمنة، ولكن اعترفت بأن القاضى "ليس على الأقل متخصصا" والذى "يستطيع أن يتحدث عن كل أنواع الأمور الحية" سوف يكون "راحة كبرى" (٧٢٦) . وتدرك هيدا الكمال تحت سلوك القاضى اللطيف "ذلك القاضى الذى يثير الاشمئزاز" (٧٤٣)، هكذا تطلق عليه - ولكن ليس لديها أى شكوك فيما يتعلق بالقدرة على **إدارة شئون المنزل**. ولكن عندما يشعر براك باهتمام هيدا بلوفبورج يحذرها بأنها تهز من ثقتها : "لو أنه أتى كشخص غريب يحاول الدخول بالقوة فإن الأمر "يشبه إخراجى من بيتى" (٧٥٦) . ويخطر على بال هيدا أن ذلك الرجل الذى يريد أن يكون "سيد الجماعة" يمكن أن يكون رجلا خطيرًا، وتعلق : "إننى شاكرة جدًا - لأنك لم تحاول السيطرة على "وفيما بعد تدرك هيدا أن الرجل الذى اعتقدت أنه سوف

يريحها من تفاهة تيسمان هو فى الحقيقة "نوع من المتخصصين أيضا" (٧٧٢) ، وفى النهاية يحاول الخبير فى الزنا أن يستغل خبرته فى الإيقاع بها، عقب ابتزازه فيما يتعلق بالمسدس الذى عثر عليه فى جيب لوفبورج - "حسنا، ليس هناك أى خطورة، طالما أنا صامت" - مع اطمئنان : "عزيزتى هيدا - صدقينى إننى لن استغل وضعي" (٧٧٦). والقاضى التافه متأكد من دوافعه، حيث إنه ليس لديه أى وضع". ويعتبر عرضه كريه لدرجة لا يستحق التفكير فيه : "ليس بلا مقابل. ليس بلا مقابل حينئذ ! لا - ليس بوسعى احتمال التفكير فيه. أبدًا !" . (٧٧٦)

- وتقتل هيدا نفسها على خشبة مسرح داخلية، ردهة صغيرة تحتضن تراث حياتها مع جابلر - صورة لأبيها والبيانو القديم. وتغلق الستائر وهى تدخل، وبعد ذلك تعزف مقطوعة موسيقى كمقدمة للعمل، لحن راقص. ويحتج تيسمان : "ولكن عزيزتى هيدا - لا تعزفى موسيقى الرقص الليلة ! وفكرى فى العمة رينا ! وايليرت أيضا! " (٧٧٧) . وبعد أن أخرجت رأسها من بين الستائر، تعلن هيدا عن مسرحيتها الصغيرة المسيئة - " والعمة جولى . وجميعهم. ومن الآن فصاعدا سوف أكون هادئة" - وبعد ذلك تنزل الستائر مرة أخرى. وبعد سماعها أن تسمان وثيا قد خططا لأمسياتهما فى منزل عمته، تسأل هيدا : "ولكن ماذا سوف أفعل فى الأمسيات هنا؟" . ومثل رجل سيصبح زوجا مخدوعًا، يلاحظ تيسمان أن القاضى الطيب سوف يكون سعيدا إذا ما احتفظ بصحبة هيدا؛ وبعد أن يتباهى بانتصاره، ويصيح براك: "سوف نستمتع بأوقاتنا هنا، نحن

الاثنين!" ولكنه يعرفها قليلا كما يعرفها تيسمان. "نعم يمكن أن يكون لديك أمل فى ذلك، أيها القاضى، أليس كذلك؟" هكذا تصيح هيدا **"بصوت عال مدوّ"**؛ وتأتى بعد ذلك كلماتها الأخيرة، نوع من السخرية- "أنت سيد الجماعة" - تنتهى العبارة بطلقة من المسدس. ويهرع تسمان لكى يفتح الستائر على **لوحة حية**، هيدا ترقد ممددة على الكنبة.

اختلاف هيدا

براك:

(فى الكرسى ذى الذراعين، مستلقيا). لكن يا إلهى ! الناس لا يفعلون مثل هذه الأشياء! (٧٧٨).

- تعتبر هيدا ذروة نموذجين عند إبسن، العنيدة، المرأة المفتقدة للأنوثة، والتى نموذجها الأصلى هى فيورا فى مسرحية **كاتيلين**، والزوجة المحبطة الزواج، والتى نموذجها الأصلى هى مارجيت فى مسرحية **عيد صولهوج**، ويندمج النموذجان فى بطلة الرواية هيورديس فى مسرحية **الفايكينج فى هيليجلاند**، والتى يتم مقارنة هيدا بها غالبا. وقد كان كاتب السيرة الذاتية النرويجى وأول من كتب عن إبسن وهو هنريك جاجر Jager هو أول من رصد التشابه فى ملاحظته بأن هيدا كانت هيورديس فى الكورسيه" (H ١١- ٢٦٧). آن هيدا راكبة الحصان وحاملة السلاح والمتزوجة من رجل سلبى تكرهه، تشبه حقا "النسر فى القفص" . ومثل فيوريا وهيورديس وربيكا ويست، تحاول هيدا أن تحث بطلها على القيام بأعمال

بطولية ، ومثل الرجال الطموحين الآخرين- كاتلاين، سيجورد وروزمر، فإن لوفبورج يقارن بشكل سيئ مع المرأة ذات الأنوثة ، والتى تقف سلبيتها فى طريق مهمته؛ وكصدى لكاتلاين وسيجورد، يشكو لوفبورج : "إنها الشجاعة والجرأة نحو الحياة - هذا هو ما حطمته ثيا فى" (٧٦٠) . ولكن تختلف هيدا عن سابقتيها بطريقة رئيسية. ولأنهما قد تزوجتا من الرجل غير المناسب، ترى مارجريت وهيورديس أن الهروب مع الشخص المناسب هو الحل للتخلص من تعاستهما. وبعد أن روضها روزمرشولم، تموت ربيكا لكى تبرهن على حبها للسيد، حتى فيوريا التى لا تقهر تحب عدوها كاتلاين. غير أن هيدا لا تحب أى أحد ، فحسب ، بل تسخر أيضا من الحب". تلك الكلمة شديدة الحلاوة" (٧٢٤).

- وعندما ظهرت **هيدا جابلر**، علق المؤلف الهولندى هيرمان بانج Bang بأنها قد قوبلت برعب شديد لأنها "كانت مسرحية تتعلق بامرأة عذراء". وتعتبر هيدا غير الحاضنة شريرة فى جماعة من الخدم. وتعيش ثيا من أجل خدمة الرجال؛ "وبعد ذلك ماذا سأفعل فى حياتى!"(٧٥٩)، هكذا تتساءل عندما يعلن لوفبورج انفصالهما، ولكنها وبسرعة تربط نفسها بغريمه القديم. وتعيش الآنسه تيسمان أيضا من أجل الخدمة، كما تفعل بيرتا، خادمة بالوظيفة. ولا يملك النموذجان غير الأنانيين الآنسة تيسمان وثيا أى ذات؛ وهما عاطفيتان استوعبتا مثاليتهما الثقافية عن المرأة كخادمة، وهما ملاكان أليفان لشيطان هيدا. وخدمة المرأتين خارج خشبة المسرح، واللتان تمثلان الشخصيتين القطبيتين النسائيتين القديسة والعاهرة - العمة رينا الطاهرة، وديانا الفاسقة العاهرة التى تسلى - تضع إطارا

لخدمة النساء فى المسرحية، وهيدا هى التى فقط لا تخدم. فهى لا تريد أن تعيش فقط من أجل رجل، ولكن من أجل نفسها. وكما كتب إبسن "فهى حقا تريد أن تعيش حياة رجل بأكملها" (OI ٧ : ٤٨٧) .

- ويضفي إبسن نوعا من الذكورة على هيدا من خلال إعطائها طعم الأمازون للجياد والأسلحة، ميل نحو السخرية وازدراء لعمل الأنثى. وتفسيره بأنه قد أطلق على بطلة روايته اسم هيدا جابلر لكى يشير إلى أنها "لابد أن ينظر إليها كابنة لأبيها أكثر من كونها زوجة لزوجها" (LS ٢٩٧) - هذا التفسير معروف بشكل جيد. ويعكس إبسن الصفات الذكورية والأنثوية فى السيد والسيدة تيسمان بقوة أكثر مما فعله فى أى زوجين آخرين؛ تيسمان يحب أن يخدم هيدا، ويخاف من مسدسها، ولا يستطيع أن يفهم تهكمها ويعشق الحياة المنزلية الخليعة. ويفصل إبسن الجانب البيولوجى الأنثوى عن الجانب السيكولوجى بلا شفقة كما يفعل فى الفصل الثالث من **بيت الدمية** ، فهيدا حامل ولكن بلا أمومة، بينما ثيا غير الطفولية لديها صفة الأمومة . وعلى نحو مميز، يأخذ إبسن مفهومه إلى منتهاه: فنجد هيدا ترفض الأمومة كشئ طبيعى فى حياتها وكشخصية تعويضية عن زواجها، وفى رفض **سبب الوجود**، فهى ترفض كونها امرأة.

- ومثل حياة هيدا، فإن موتها لا يحترم تقاليد السلوك الأنثوى المناسب. ولقد ركزت أساطير الانتحار الأنثوى بشكل تقليدى على موضوعين - الحب المقهور والمطاردة المدمرة - وذلك فى التماشى مع الافتراض بأن النساء يعشن من أجل

الحب، ويعيش الرجال لأنفسهم. ويعيد أشهر حالتىّ انتحار فى الأناث فى روايات القرن التاسع عشر - وهما آنا كارننينا Karenina وايما بوفرى Bovary - يعيدان كتابة هذا التراث، كما تفعل حالات انتحار "العانسات المدمرات" و"النساء الساقطات" فى مسرح القرن التاسع عشر، من **ماريا ماجدالينا** (١٨٤٤) لهيبيل إلى **الآنسة چولى** (١٨٨٨) لستريندبيرج. غير أن هيدا لا تدمر نفسها لأنها فشلت فى تلبية القواعد الأبوية، ولكن لأنها ترفض ذلك. ولأنها السيدة تيسمان، والتى تعيش مع "العمات الخالدات" (٧٢٧) تحمل طفلاً وتعيش من أجله - كل هذا يزعجها. ويعاملها الرجال الذين تعرفهم كشئ يمتلك جنسيا بشدة كما يعامل تروفالد هيلمر نورا : فيعتقد تيسمان أنها تحترق حبا نحوه، ويعتقد براك أنها سوف تصبح عشيقته المتحمسة، ولا يستطيع لوفبورج أن يغفر لها عدم مشاركتها له فى الفراش. وهناك تضخيم فى الافتراض والافتراض المسبق على أنهما غير متسامحين مثل وجهة نظر العمة فيها مثل منشأ عائلة تيسمان. وتحرر هيدا نفسها منهم جميعًا "وتبدى ازدراءها للعمة چولى وللباقين" (٧٧٧).

- والشئ الأكثر غرابة بالنسبة لهيدا ، كما يعلن براندز، هو أن الجانب الشرير فيها يمثل بقوة كبيرة" (B ١٠٧) وتظهر هيدا فى النهاية السخرية الشديدة التى جعلتها مبهمة عند المعلقين. وبعد أن تذوقت ما أطلق عليه إبسن "اللمسة الجميلة" لثيا وتيسمان اللذين كرسا نفسيهما لمخطوط لوفبورج (OI ٧ : ٤٨٤) تودع هيدا الزوجين الجديدين، مقلدة تيسمان - "حسنا؟ أليس الأمر على ما يرام يا جورج ؟ هيه ؟" - ومعلقة على تحول ثيا السهل لخدماتها : "ها أنت

هنا تجلسين الآن بجانب تيسمان - مثلما كنت تفعلين بالجلوس مع لوفبورج" (٧٧٦). ولأنها كانت غافلة عن السخرية مثل سيدها الجديد ومع لوفبورج البارد، تشتاق ثيا لخدمة رجل آخر : "أوه، لو أننى استطعت أن ألهم زوجك بنفس الطريقة" وترد هيدا - "هذا سيحدث بالتأكيد - فى الوقت المناسب" وتقلل من استعداد تيسمان للمديح : "تعرفين يا هيدا - إننى فى الحقيقة بدأت أشعر بشئ من هذا القبيل". وليس مستغربا أن تفضل هيدا الموت على الحياة مع مثل هذا الرجل.

- وتحكى اليزابيث روبيتز، الممثلة الأمريكية والتى أنتجت أول نسخة إنجليزية من **هيدا جابلر** وقامت بالدور الرئيسى - تحكى فى كتابها الجميل **ابسن والممثلة** كيف أنها كانت مصممة على ألا تجعل هيدا "ما كان يعرف عنها تقليديا بأنها متعاطفة" لأن صفاتها المزعجة "هى ما تجعلها شخصية عظيمة" الثورة ضد ما يحيط بها من أشياء مألوفة والتى كان يعتقد عبد الكتاب الذى تزوجته أنها أشياء جميلة ؛ وعدم أنانيتها التى ليس فيها عار، واحتقارها لما يسمى صفات أنثوية، وفوق كل ذلك احتياجها الشديد لأن تضيف معنى لحياتها حتى على حسابه.

الفصل العاشر

أمجاد وأخطار استعادة شباب الآتى

سولنيس Solness:

.... شئ فيك يشبه الطير الجارح .. كلا ، أنت أشبه باليوم الوليد. عندما أنظر إليك أشعر كما لو كنت أنظر إلى شروق الشمس (The Master Builder البناء العظيم) (٨٣٣).

الحب فى الربيع لحياة فى الخريف

- فى عام ١٨٨٩ ، قضت عائلة إبسن أجازتها الصيفية الممتدة فى مدينة جوسينساس Gossensass الصغيرة فى تيرول Tyrol بالنمسا (والتى تقع الآن فى إيطاليا) ، وهنا يكتب إبسن فيما بعد عن "ضرورة وجود الطبيعة" (Ls ٢٨٢)، وهنا أيضًا يلتقى الكاتب المسرحى الذى كان قد بلغ الحادية والستين من عمره بإيميلى بارداك Emilie Bardach ذات الثمانية عشرة ربيعًا والتى أصبحت أولى "أميرات" سنوات حياته الأخيرة.

- وكانت إيميلى بارداك الابنه الوحية لعائلة يهودية ثرية من فيينا وتكشف صورتها عن وجه ذى ملامح منتظمة (وقد كتب إبسن إليها عن "ملامحك الجميلة الهادئة" (Ls ٢٨٦)) وقوامها الجميل ذو الخصر النحيف وقد عاشت الحياة المقيدة وغير الهادفة لشابة من طبقتها وعصرها تقوم بأداء الزيارات الاجتماعية وحضور الحفلات الموسيقية، والاحتفالات ودور الأوبرا ومعارض

اللوحات، كما كانت مغنية هاوية موهوبة. وفى عام ١٨٨٩ . كانت إيميلى بارداك تقضى الصيف مع والدتها فى جوسينساس حيث كان يطلق على ميدان السوق اسم "ابسنبلاتز" تكريمًا لأشهر المقيمين بالمدينة ، كما كان يقام احتفال باسم إبسن كل صيف. وقابلت الآنسة بارداك إبسن فى أوائل أغسطس وقاما بقضاء وقتٍ طويلٍ معًا حتى عادت إلى فيينا فى نهاية سبتمبر ولم يلتقيا ثانية أبدًا. وقد أدى نشر خطابات إبسن إلى بارداك والمقتطفات التى وصفتها بمذكراتها عن الصيف الذى قضته فى جوسينساس إلى إثارة الكثير من التساؤلات حول طبيعة العلاقة بين إبسن وبارداك وتأثيرها على عمل إبسن. ومن الإنصاف القول بأن من بين كل النساء فى حياة إبسن، كانت إيميلى بارداك أكثر من أثارت التعليقات.

- وفى عام ١٩٢٣ بعد موت إبسن بسبعة عشر عامًا ، اشتركت بارداك مع صديقها الكاتب الأمريكى باسيل كنج Basil King فى كتابة مقالتين بعنوان "إبسن و إيميلى بارداك" ، يشاع عنهما أنهما تصوران مقتطفات من مذكرات بارداك. وطبقا لرواية كنج وبارداك فقد التقى إبسن و إيميلى بعد احتفالات يوم إبسن حيث ذهب إبسن فى نزهة على الأقدام "فى فليرسكنال Pflerschthal وهو وادى يقع فى ضواحى المدينة ويتدفق خلاله جدول مياه ويطل على مشهد الجبال والأنهار المتجمدة وهناك رأى فتاة معها كتاب تجلس على مقعد" (كينج ١: ٨٠٨) . وفى مناسبات سابقة قام كل منهما "بتفحص الآخر بتلك النظرة المتبادلة التى تحطم الحواجز" (٨٠٩) ولكن هذه المرة أجابت بارداك على نظرة إبسن"

بإبتسامة صغيرة" وكانت تلك محادثتهما الأولى : "عرف إبسن اسمها ونسبها ومقر إقامتها وأنها تسكن قريبًا جدًا منه فى جوسينساس حتى أن نافذته تطل على نافذتها" (٨١٠) وتسجل الرواية أنه حين أصيبت بارداك بالبرد فيما بعد زارها إبسن متسلقًا بوابة حديقتها. وفى إحدى مقتطفات مذكراتها نقرأ : "نحن نتحدث كثيرًا معًا، إن حماسته تجعلنى أشعر بالفخر". وبمرور الوقت يتزايد اهتمام إبسن بشكل جاد وبعد خمسة أسابيع من لقائهما تطورت الأمور بشكل كبير حتى أن بارداك كتبت بعاطفة مفرطة : لقد اشتعلت العاطفة بينما لن تستطيع أن تؤدى إلى أى شئ حيث إن كل منا مقيد بقيود عديدة وعوائق أبدية!... أمس عصرًا كنا وحدنا معًا أخيرًا. آه . الكلمات ! - لو كانت تستطيع أن تنطبع على قلبى بعمق ووضوح أكثر ! إن كل ما قُدم لى من قبل لم يكن سوى ادعاءًا للحب. هذا هو الحب الحقيقى كما يقول والذى بدون أن يعلم استسلم له فى فنه (٨١١).

- وقبل أسبوع من رحيل بارداك، كتب إبسن فى ألبومها سطرًا من **فاوست**. "كم هى مؤلمة وجامحه تلك السعادة التى نشعر بها عندما نكافح للحصول على المستحيل!" وفى صباح آخر يوم لهما معًا أعطاها صورة له وكتب على ظهرها ذلك الأهداء الذى أصبح معروفًا الآن : "إلى شمس مايو فى حياة سبتمبر - فى تيرول ٨٩/٩/٢٧ هنريك إبسن" (OI ٧ : ٥٤٦) ونقرأ فى مذكراتها. "إنه يقول أنه سيقف غدًا على أطلال سعادته فالشهران الماضيان كانا أهم من أى شئ آخرِ مر به من قبل. ألست متعقلة لأكون طبيعية وهادئة للغاية؟" (كينج ١ : ٨١٣).

- وتدل تلك المقتطفات من المذكرات على أن بارداك كانت متأثرة للغاية بعاطفة إبسن الجياشة وفى نفس الوقت تشعر بالارتباك وعدم الملاءمة : "كم أشعر بالضآلة أمام نفسى لأننى لا أستطيع أن أستجيب له !" (كينج ١ : ٨١١) "ماذا أكون أنا لأفكر بالأمر. إنه يقول إن الهدف من حياتى هو أن أعمل معه وأننا سنكتب إلى بعضنا البعض كل حين ولكن ماذا سأكتب؟" (٨١٢) . وفى يوم رحيلها تسجل فى مذكراتها : " إنه ينوى أن يتملكنى . هذه هى إرادته. وهو ينوى أن يتغلب على كل العقبات وأنا أفعل كل ما أستطيع لأحول بينه وبين هذا الشعور وبالرغم من ذلك أستمع إليه وهو يصف ما نحن مقبلين عليه - الذهاب من دولة لأخرى - وأنا معه - والاستمتاع بانتصاراته سوياً"(٨١٤).

- ومر القطار من ڤيرونا إلى فيينا عبر جوسينساس فى الثالثة صباحًا وفى الساعة الثانية والنصف عندما خرجت بارداك ووالدتها من الفندق وجدا إبسن منتظرًا أن يصاحبهما إلى المحطة : "لقد انتهى الأمر سريعًا وكانت مصابيح المحرك وحدها هى التى أضاءت وداعهما" (٨١٥).

- وفى عام ١٩٢٨ بعد خمس سنوات من ظهور مقال كينج وبارداك نشر الكاتب والفنان الفرنسى أندريه روفير André Rouveyre مقالاً فى جريدة **Mercure de France** يحتوى على مذكرات كتبتها بارداك استجابة لطلب روفير. وكانت هذه المذكرات عبارة عن شكل قصصى عاطفى غير مترابط مكون من ثلاث صفحات مطبوعة تنتقل بين "غضب الأقدار التى أضعفت ذاكرتها"

(٢٦٢) إلى طبيعة فلاح تيرليؤن، إلى سحر جوسينساس القديمة وأخيرًا إلى علاقة بارداك بإبسن، فقبل لقائها به تدعى بارداك أن كل نزلاء الفندق والمترددين على غرفة الطعام قد لاحظوا كيف كان إبسن يحدق بها وهو يجلس كعادته قبالة كأس الجعة (وهى عادة أقلع عنها فيما بعد عندما أخبرته أنها منافية للذوق) وبعد لقائهما أخبرها أنه قد وقع فى حبها منذ النظرة الأولى ، وتصف بارداك أحاديثهما المنفردة التى حظت فيها بشرف فتح برقياته مما جعله يطلق عليها "معاونته" (٢٦٣)، وتلخص الأمر قائلة : "كيف أستطيع أن أصف عظمة ذلك الرجل العظيم ؟ هناك بعض الأشياء تبدو عالية القيمة حتى أن محاولة وصفها تبدو نوعًا من الامتهان لها" (٢٦٣) وأهم ما فى مذكرات بارداك أنها تحتوى على سرد للقائها مع إبسن يختلف تمامًا عما ذكر فى **مجلة القرن** **Century Magazine** فالسرد الرومانسى للقائهما فى وادى الجبل قد تم استبداله بمجرد الذكر أن إحدى المعارف المشتركة بينهما قد قدم بارداك إلى إبسن بعد حفلة موسيقية فى مهرجان إبسن، وبما أن بارداك نفسها قد كتبت هذه الرواية عن لقائهما فى مقال مختصر لا يحتوى على كثير من المعلومات ، كتبته بعد عام من موت إبسن، فيبدو على الأرجح أن هذه هى الرواية الصحيحة وأنها قد تكون اختلقت الرواية المذكورة فى مجلة القرن Century Magazine أو أنه من الأرجح أن مرور أربعة وثلاثين عامًا على هذه الواقعة جعلها تخلط بين لقائها الأول مع إبسن ولقاء آخر تم فيما بعد".

- ومما يزيد الجدل حول صحة ذكريات بارداك وجود مخطوط مطبوع أرسلته بارداك لروفير وادعت أنها نسخة من مذكراتها يستشهد منها بثلاثة مقاطع ترجمها إلى الفرنسية[٦] . وفى خطاب أرسلته بارداك لروفير أكدت له أنها لم تغير "كلمة واحدة" من مذكراتها الأصلية، وتشير فى الوقت ذاته أن ذلك المخطوط هو وثيقة قامت بإملائها على كاتب اختزال "منذ عدة سنوات". وتشير إلى أن المخطوط يحتوى على كل شئ اعتقدت أنه ذو أهمية "فى المذكرات وأنها قد محت بعض المقاطع التى تخص أشخاصًا آخرين بخلاف إبسن. وتضيف "ولكن بالأمس وجدت النسخة الأصلية من مذكراتى وبمقارنة (المخطوط المطبوع بالمذكرات) - اكتشفت أننى قد حذفت أكثر من اللازم وأنه من المهم معرفة مناخ جوسينساس بأكمله - فهو أشبه بالمقدمة ثم تأتى البداية كيف كنت أشعر باللامبالاة الشديدة نحوه وكيف ألهمنى بعاطفته" وكان من المفترض أن تقوم بارداك بتصوير "مناخ جوسينساس بأكمله" ولذلك أضافت إلى هوامش المخطوط عدة صفحات من الملاحظات المكتوبة بخط اليد والتى تصف فيها علاقاتها الاجتماعية مع مقيمين آخرين بالمدينة فى ذلك الصيف. ويحتوى المخطوط الألمانى المطبوع على مقاطع متطابقة أو شبه متطابقة مع المقتطفات الإنجليزية فى مقال **مجلة القرن**، بالإضافة إلى مقاطع ليست موجودة بالمقال، فعلى سبيل المثال تشير بارداك إلى أنها أرسلت بطاقة إلى إبسن أثناء رحلتها بين جوسينساس وفيينا وأنها تلقت برقية منه فى إحدى المحطات خلال طريق العودة. ووجود مقاطع فى المخطوط ليست موجودة فى **مجلة القرن** لا يثبت شيئًا

بالطبع حيث إن المقال لم ينقل سوى مقتطفات إلا أن وجود عدة مقاطع فى المذكرات المنشورة فى مجلة القرن غير موجودة فى المخطوط يلقى بظلال من الشك حول صحة كلا الوثيقتين. ويبدو أنه من المحتمل أن المخطوط الذى أشارت إليه بارداك فى عام ١٩٢٨ قائلة إنها قامت بإملائه "منذ عدة سنوات" قد كُتب فى عام ١٩٢٣ ليتم استخدامه فى المقال المنشور **بمجلة القرن**. وفى كل الأحوال لا يملك المرء سوى أن يتساءل لماذا احتاجت بارداك إلى إصدار ذلك المخطوط رغم وجود مذكرات أصلية.

- وفى عام ١٩٧٧ ادعى هانز لامبل Hans lampl أنه سيمنح العالم "المخطوط الأصلى المكتوب بخط اليد" من مذكرات بارداك وذلك فى مقدمة كتبها لإصداره لنسخة مصورة من المخطوط المطبوع فى مكتبة جامعة أوسلو، وأشار بسعادة إلى أن ماير Meyerقد اخطأ عندما ادعى أن المذكرات قد فقدت[٩] وفى عام ١٩٩٦ أشار روبيرت فيرجسون Robert Ferguson بعد قراءة الطبعة التى أصدرها لامبل عن المخطوط المطبوع إلى أن المذكرات "ظهرت حديثا فى باريس" [١٠] وباعتبار أن طبعة لامبل قد نشرت فى عام ١٩٧٧ فإن وصف فيرجسون للأمر بأنه ظهر "حديثًا" يبدو غريبًا، ومن الواضح أن أيًا من لامبل وفيرجسون لم يقرأ خطابات بارداك إلى روفير والتى تتوفر نسخة منها فى نفس الملف الموجود بمكتبة الجامعة والذى يحتوى على المخطوط المطبوع، لأنهما لو كانا قرآ هذه الخطابات لتبين لهما أن بارداك تُميز باستمرار بين ما يسميه لامبل وفيرجسون "بالمذكرات" أو المخطوط المطبوع وبين النسخة الأصلية التى تطلق

عليها فيرجسون "مذكراتى". وحتى فى حالة ظهور المخطوط الأصلى المطبوع فهو ليس بالمذكرات التى تروى عن ذلك الصيف فى جوسنساس وإنما وثيقة أصدرتها بارداك بعد ذلك بعدة سنوات.

- ومهما كانت الاختلافات بين المقاطع التى نشرت فى **مجلة القرن** والمذكرات التى كتبها روفير فى مقاله والمخطوط المطبوع الذى أرسلته بارداك لروفير وما إذا كانت بارداك كتبت أية مذكرات فى جوسينساس، فإن خطابات إبسن إلى بارداك، والتى لا يمكن التشكيك فى صحتها ، تحمل الانطباع الواضح فى الروايات الثلاث وهو أن إبسن كان يشعر بارتباط عاطفى قوى تجاه بارداك [١٢].

- إن النبرة التى يحملها الخطابان الأوليان اللذان كتبهما إبسن فى بيته فى ميونيخ تحمل رنة حزن مختلطة بالحنين العاطفى : "لا مزيد من سطوع الشمس، لقد رحل كل شئ وفقدت كل شئ وبالطبع لا يستطيع النزلاء القلائل المتبقون أن يوفروا لى أى تعويض عن خريف العمر الدافئ الجميل والقصير" . (Ls ٢٨٠) وينهى إبسن خطابه الأول بتذكير بارداك أنه يكتب خطابات "بأسلوب شديد الإيجاز" (٢٨١) ومثل خطابه الأول، يبدأ خطابه الثانى بشكر بارداك على "خطابها العزيز" الذى قرأه "مرات ومرات" ويستمر قائلا: "لا أستطيع أن أخمد ذكرياتى عن الصيف ولا أريد ذلك فما اختبرته حينها أختبره مرات ومرات... وأننى أطيل التفكير فى هذا الأمر : هل كان لقاؤنا نوعًا من الحماقة أم الجنون ؟ أم كان الاثنين معًا؟ أم لم يكن أيًا منهما ؟" (٢٨١ - ٨٢) .

- وكان قد مر شهر على عودة إبسن إلى موطنه عند كتابة الخطاب التالى فقد اختفت نبرة الحنين الرومانسية إلى ما هو أكثر بقليل من ملحوظة يخبر فيها بارداك أن الصورة الجديدة التى وعدها بها ليست جاهزة بعد. وبعد ذلك بثلاثة أسابيع تلقت بارداك تلك الصورة مرفقة بملحوظة يعتذر لها إبسن فيها عن عدم رده على خطابها ويؤكد لها أنها "دائمًا وأبدًا" فى أفكاره ويذكرها بكرهه لكتابة الخطابات وينهى برقيته بملاحظة يداعبها فيها : "إن الإبداع جميل ولكن الحياة فى الواقع بين حين وآخر يمكن أن تكون أكثر جمالاً" (Ls ٢٨٥).

- ويحتوى الخطابان التاليان لإبسن على مزيج مثير فالنبرة الرومانسية تميزهما "كخطابات غرامية" ولكن كاتبهما يبدو عليه أنه قد ارتضى أو على الأقل انعزل ليتخيل محبوبته بعين الخيال. ففى الخطاب الأول يكتب عن "الأميرة الغامضة" التى تختفى خلف "ملامحها الهادئة الجميلة" ويصف كيف يتفكر فى هذا "اللغز نفسه". "فهو على كل حال بديل صغير عن الواقع الغامض والبعيد المنال. إننى أراك دومًا فى خيالى مزينة باللآلئ فأنت تحبين اللآلئ كثيرًا. هناك شئ ما خفى وعميق فى حبك للآلئ" (Ls ٢٨٦) وفى خطابه التالى يكرر إبسن جملته المألوفة ! إننى لا أجيد كتابة الخطابات" (Ls ٢٨٨) ويستمر بنفس نبرة الحنين العاطفية المعتادة : "لقد عرفتك كطيف صيفى جميل يا أميرتى العزيزة، كجزء من موسم الفراشات والورود البرية". ثم يقوم الشاعر بتحويل الطيف الصيفى إلى آخر شتوى : "إننى أراك فى رينجستراس Ringstrass سريعة وخفيفة تتحركين برشاقة مكسوة بالمخمل والفرو وأراك أيضًا فى السهرات

والحفلات وخاصة فى المسرح متكئة إلى الخلف ويرتسم فى عينيك المحيرتين تعبيرًا أقرب إلى الملل" ثم عبارات قاسية كالماء البارد : "وبصراحة يا أميرتى العزيزة فإننا نعتبر غرباء عن بعضنا فى نواحى عديدة وفى واحد من خطاباتك الأولى قلتِ تقريبًا نفس الشئ بشأن كتاباتى حيث إنك لم تحصلى عليهم باللغة الأصلية. دعينا لا نفكر بالأمر" (Ls ٢٨٨).

-وفى نفس اليوم فى الثانى والعشرين من ديسمبر كتبت بارداك إلى إبسن أحد الخطابات الثلاثة التى أرسلتها إليه (وهما ليسا اثنين كما يقول ماير (م ٦٢٢) وأرفقت صورة بالخطاب ووصفت "شيئًا صغيرًا" رسمته من أجله عبارة عن منظر طبيعى لبعض أجراس الأيل" شيئًا سيكون بلا معنى على الإطلاق إن لم يكن يشير إلى جوسينساس" ثم يأتى تساؤلها المثير للشفقة : "إلى متى ستجعلنى أنتظر؟ - ذلك الخطاب التفصيلى الذى يجيبنى على أشياء كثيرة - نعم، لا - أرجوك لا تظن أنى أوجه اللوم إليك - إننى لا أقصد ذلك المعنى. إننى أريد أن أرسل تهانى عيد الميلاد إلى زوجتك .. من كل قلبى إيميلى" (OI ٧ : ٥٥٤) .

- وكتب إبسن خطاب شكر موجز علىّ الصورة الفوتوغرافية "الجميلة والساحرة" التى منحته "سعادة لا توصف" (Ls ٢٨٩) . وذكر أيضا : "لقد تلقت زوجتى بطاقة عيد الميلاد التى أرسلتها بسعادة كبيرة" وبعد أسبوعين، كتب إليها إبسن باختصار ليشكرها على خطابيها اللذين لم يرد عليهما قائلاً أنه كان مريضًا بالأنفلونزا وأنه يأسف لسماع أنها قد أصابها المرض أيضًا: "لقد رأيتك

فى خيالى ممدة على الفراش، شاحبة ومحمومة - ولكن جميلة بشكل لا يقاوم ورائعة كما أنت دومًا .

- بعث إليها بضربة قاصمة فى السابع من فبراير : أشعر أنه بوازع من الضمير يجب أن أقطع مراسلاتى معك أو على الأقل أن أحدُّ منها. يجب أن تتضاءل علاقتك بى فى الوقت الحاضر على قدر المستطاع. إن لديك مهام أخرى لتحقيقها فى سنك الصغير وأهداف أخرى لتكرسى نفسك لها وأنا - كما أخبرتك بنفسى من قبل - لا أستطيع أن أرضى بعلاقة من خلال الخطابات، فالأمر يبدو لى كما لو كنت أقوم بأنصاف الأشياء وهناك شئ غير حقيقى فى ذلك (Ls ٢٩٠) .

وبالرغم من ذلك فإنه ليس مستعدًا تمامًا للتخلى عنها : "وعندما نتقابل سأشرح لك الأمر بوضوح أكثر وحتى ذلك الحين ستبقين دومًا فى أفكارى وربما حتى أكثر من ذى قبل عندما نتخلص من عادة المراسلة إلى بعضنا والتى أصبحت مزعجة ومتعبة وغير مرضية" (٢٩٠).

- وترد بارداك بخطاب مثير للشفقة ولكنه ينم عن الكرامة، فبعد أن تطلب العفو من إبسن لكتابتها إليه بهذه السرعة توافق على أن "تظل صامتة" ولكن لديها من العزة ما يجعلها تقول له : "إن هذه المهام والمشاعر التى يجب على "فى سنى الصغيرة"، على حد وصفك ، تكريس نفسى لها - لم أكن لأمليها على نفسى" (OIV : ٥٥٨) ثم تتحدث عن شقائها وتذكره بوعده لها بصداقة يلتزم

بها وتدحض حجته برقة : "وهل يتماشى مع الصداقة عدم معرفة ما إذا كان الآخر مريضا أم معافى، سعيدًا أم شقيًا ؟ وبالإضافة إلى ذلك - ألا يجب أن تخطر ببالى فكرة أنك ستتجنب أى لقاء بيننا فى المستقبل، فإن لم تكن ستكتب لى فكيف لى أن أعرف إن كنا سنلتقى ثانية أم لا ؟" (٥٥٨) .

- ويبدو أن جهود بارداك لتغيير راى إبسن قد باءت بالفشل فهو لم يرد حتى على خطابها، وبعد ستة شهور عندما كتبت إليه تخبره بوفاة والدها، رد عليها بتعاطف وإن كان الرد قد جاء متأخرًا. وبعد ثلاثة شهور، وفى أثناء عيد الميلاد واتتها الشجاعة لتكتب إليه ثانية وتبعث إليه بالهدية التى كانت قد صنعتها من أجله منذ عام : "وما رأيك فى اللوحة التى رسمتها من أجلك والتى تصور ذلك الخراب فى جوسينساس فى إحدى الأماكن التى تُدعى بأجراس الأيل والتى اشتريتها هناك ؟ لقد رأيتنى كثيرًا أخرج منها" (٥٦١ : OI ٧) وتذكره بألمها وأسفها لسماعها عن هيدا جابلر Hedda Gabler "بطريقة غير مباشرة" فى الجرائد؛ لقد عاشت حياة كئيبة وعقيمة" (٥٦١) .

- وتلقت بارداك ردًا يتكون من "ستة أسطر" يخبرها بتلقيه "لخطابها العزيز" و"الجرس واللوحة الجميلة". وقد وجدت سوزانا إبسن اللوحة جميلة أيضًا "ولكن أرجوك لا تكتبى إلىّ فى الوقت الحالى، وعندما تتغير الظروف سأعلمك وسأرسل إليك قريبًا مسرحيتى الجديدة (هيدا جابلر) استقبليها بلطف - ولكن

بصمت ! إننى أود أن أراك ثانية وأتحدث إليك ! عام سعيد لك ولوالدتك" (٢٩٨ Ls) وهذه المرة "ظلت بارداك صامتة" ولم يعلمها إبسن أبدًا بأن الظروف قد تغيرت.

- ويزعم ماير أن خطابات إبسن إلى بارداك "ليست أكثر من خطابات رجل عجوز حنون إلى طالبة مدرسية فاتنة (بالرغم من أننا يجب أن نأخذ فى الاعتبار أنه كان يكتب بلغة أجنبية .. وأنه كان يمتع بشكل كبير عن كتابة الخطابات وأنه كان حريصًا للغاية بألا يُلزم نفسه بالورق)" (٦١٥) ولكن حنين إبسن وذكرياته عن تلك الساعات المبهجة التى قضاها مع امرأة جميلة تصغره سنًا وكان يعتبرها لغزًا جميلاً وكان يتخيلها مزينة باللآلئ وملتفة بالمخمل والفرو وممددة على الفراش وهى "جميلة على نحو لا يقاوم ورائعة كما كانت دومًا" (٢٨٩ Ls) لهو يمثل شيئًا أكثر من مجرد أفكار "رجل عجوز حنون"، فكاتب هذه الخطابات متورطٌ عاطفيًا مع المرأة التى يكتب إليها. ولا يساوى الأمر شيئًا أنه فى كلتا النسختين من "المذكرات" تكتب بارداك واصفة إبسن "كالبركان" مما جعل البارون الشاب الذى كان متقدمًا لخطبتها يبدو خاملاً يفتقد إلى الحرارة : "ولكن كم كان أهدأ كثيرًا ! وكم كان يفتقر إلى فن الحديث ! - بجانب ذلك البركان الرائع الجمال!" (٩ المخطوط المطبوع؟ ٨١١ : ١ كنج) .

- حقيقة أن إبسن كان يتجنب التحيات ويوقع دائمًا "المخلص دائمًا" ، ويشير إلى بارداك أحيانًا "بطفلتى العزيزة". ويشير Zucker زوكر، كما يشير ماير إلى أن "أسلوب الكاتب الحريص فى التعبير عن نفسه كان يظهر فى عبارات ووقفات

قد تعنى الكثير أو لا تعنى أى شئ على الإطلاق" (٢٢٨ z) ولكن إن كان إبسن حريصا، فقد كان هناك شئ يستدعى أن يكون حريصًا بشأنه، فقد أعلن إبسن عن حبه لبارداك ولكنه فى نفس الوقت أكد استحالة وجود حياة لهما معًا. واستشهد بأحد الكتاب الرومانسيين الكبار وفى كلتا الحالتين سواء اكتمل حب إبسن لبارداك أو أنه تبرأ منه - فقد أصر إبسن على أن حبهما كان له قيمة كبيرة لديه. والآن فى منزله أخذت الأمور منحنى آخر، فعند جلوسه أمام مكتبه استعدادًا للكتابة حيث كانت فكرته الخيالية "فى الذهاب من بلد لآخر" مع إيميلى بارداك قد منحت الواقع المجال للتفكير فى مسرحية جديدة فى ميونخ والحياة فى سعادة عبر تبادل الخطابات بدا صعبًا بل وسخيفًا أيضًا. كما كانت هناك بالطبع سوزانا إبسن التى كان مرتبطًا بها ارتباطًا عميقًا . وقد كانت خطابات إبسن خطابات رجل منقسم على نفسه لا زال منجذبًا نحو المرأة التى أشعلت عاطفته ولكنه فى الوقت نفسه يخشى أن يشجع مشاعرها نحوه. وبعد أربعة أشهر عرف من خطاباتها المتكررة، ومن هداياها الصغيرة، ومن تأكيدها له أن علاقتهما قد ساعدتها على احتمال الرتابة والملل أنه قد أصبح أهم شخص فى حياتها. ولم يكن يرغب فى تحمل تلك المسئولية ولذلك تخلى عنها وفى محاولة للإبقاء عليها يشرح لها الأمر بأنه "مسألة ضمير" فإن لديها أشياء أخرى تفكر فيها فى "سنها الصغير" (٢٩٠ Ls) وكان سببه الثانى هو أنه لا يستطيع أن "يفعل أنصاف الأشياء" (٢٩٠ Ls) وهو يبدو أكثر صدقًا، إن تذكرنا ما كتبه إلى بورنسون Bjornson قبل سنوات من أنه قد انفصل عن عائلته لأن "كونه غير

مفهومًا تمامًا كان أمرًا لا يحتمل" (Ls ٦٨) لأنه إن لم يحظِ بعلاقة كاملة فقد كان يفضل الا تكون هناك علاقة أساسًا" ، ومهما كانت المعاناة التى سببها لإيميلى بارداك أو لماريكين Marichen ولهيدفيج إبسن Hedvig Ibsen فقد أصبحت غير ممكنة، وأما عن ألمه الشخصى فقد فضل أن ينزع بارداك من قلبه عن أن يستمر فى علاقة كانت تجلب عليه ذكريات مزعجة، حتى أنه طلب من زوجته إحراق صورة قد أعطتها له بارداك.

- وبعد ثمانى سنوات من قطع إبسن علاقته بها قطعت بارداك ذلك الصمت المفروض عليها بإرسال برقية تهنئة له فى عيد ميلاده السبعين، وقد أجاب عليها مستخدمًا عبارات دافئة غير معتادة منه : "أرجو أن تقبلى خالص امتنانى على خطابك. لقد كان ذلك الصيف فى جوسينساس الأسعد والأروع فى حياتى كلها. إننى نادرًا ما أجرؤ على التفكير فيه وبالرغم من ذلك فإن علىَّ أن أفعل دائمًا. دائمًا" (Ls ٣٣٠).

-وكانت برقية الشكر التى أرسلها إبسن هى آخر اتصال بينه وبين بارداك. وفى عام ١٩٠٦ قبل أسابيع من وفاة إبسن اتصلت بارداك ببراندز وأعطته خطابات إبسن لها ليقوم بنشرها "وعندما تسبب نشرها فى حدوث فضيحة، نادت ببراءتها قائلة "إننى أستطيع أن أقول أن ذلك قد تم ضد مشاعرى ونواياى، وفى جوسينساس تعاملت معى السيدة إبسن بلطف خاص ولكن أكان ينبغى أن أنتظر وفاتها لأتكلم وأكشف عن تلك العلاقة الجميلة والعظيمة والتى كانت فى

نفس الوقت بريئة لكل **هؤلاء** المهتمين بشدة بهذه الأشياء"؛ ("صداقتى مع إبسن").

- وجاء هذا التفسير على الأقل ماكرًا إلى حد ما وربما صدقته بارداك بسذاجة بسبب رعاية برانديز حيث سيتم استقبال الخطابات كجزء من إرث أدبى محترم، ولكن حتى فى محاولة إثبات ذلك فإن عبارة "علاقات بريئة" تتعارض تمامًا مع الارتباط الرومانسى الذى تؤرخه الخطابات نفسها وما هو واضح هو أن بارداك أرادت بشدة أن تعلن عن علاقتها مع إبسن.

- وجاء تعاون بارداك فيما بعد لكتابة المقالين اللذين يصوران مذكراتها ليعكس نفس الرغبة فقد كانت بارداك هى التى بادرت بنشر مقاطع من مذكراتها فى كل من **مجلة القرن** و**ميركيور دو فرانس** وهما إصداران متميزان لهما جمهور عريض من القراء. وهى تكرر فى خطاباتها إلى روفير رغبتها القوية فى نشر مذكراتها باللغة الفرنسية مع الخطابات المترجمة إلى الفرنسية التى أرسلها إليها إبسن[١٤] . كانت هناك أيضًا مسألة المال والتى نظرًا لظروفها المتواضعة كانت طبيعية تمامًا، حيث إن عائلتها قد فقدت ثروتها فى الحرب العالمية الأولى والتى أبقت بارداك حبيسة فى بيرن، وعندما قلت النقود التى كانت تصلها من فيينا، كانت مجبرة أن "تكسب عيشها"، طبقا لما قاله كينج (٨٠٦ :١) وبعد فشلها فى بيع خطابات إبسن اقترحت لكينج نشر المقتطفات من مذكراتها . وقد أخبر معارف بارداك الباحث سيجموند سكارد Sigmund Skard

أن كينج قد أرسل لها ألف دولار أمريكى كمكافأة من مجلة القرن [١٥] . كما تحتوى مراسلات بارداك مع روفير على عنصر مادى قوى حيث إنها تكذب فى خطابها الأول عندما تكتب أنها حتى فى أسوأ أزماتها المالية لم تفكر أبدًا فى بيع خطابات إبسن، ثم توضح بأسلوب لبق أنها على استعداد لبيعها الآن : "إننى أتساءل أحيانًا لو أنه كان من الأفضل أن أبيع هذه الخطابات الأصلية إلى جامع لهذه الأشياء يستطيع أن يقدر قيمتها" (مارس ١٥ : ١٩٢٨) وفى خطابها الثالث توضح أن "اهتماماتى تنحصر فى النقود ، للأسف" وتدخل فى مسألة الطبعة الفرنسية لمذكراتها (٢٧ إبريل ١٩٢٨). وبعد وعدها بأن ترسل النسخة المطبوعة من المذكرات فى كل خطاب لاحق، ترسلها أخيرًا عندما يتضح أن روفير لن يقوم بأى نوع من الترتيبات المالية معها [١٦] . ولكن حقيقة أنها أرسلتها على أية حال لهى دليل على أنها أرادت أن تراها منشورة حتى إن لم تحصل على أى عائد مادى فى مقابلها. وفى الثانية والخمسين من عمرها وهى بلا هدف فى الحياة ولا عمل وبلا عائلة (حيث إن أخاها الوحيد مات شابًا وهى لم تتزوج أبدًا) فقد يكون كل ما أرادته إيميلى بارداك هو أن تترك بصمة فى الحياة من خلال كشفها عن أن رجلاً عظيمًا قد أحبها. وعلى أية حال يبدو أن هذه العلاقة كانت هامة جدًا بالنسبة لها حتى أنها أرادت للعالم أن يعرف كل شئ بشأنها.

- ولكن ماذا كانت تعنى تلك العلاقة بالنسبة لإبسن ؟ خلال الشهور التى تلت خطابه الذى قطع فيه علاقته مع بارداك قام بتخطيط وكتابة **هيدا جابلر**، ولأن تأليف المسرحية جاء بعد ذلك الصيف فى جوسينساس، ولأن بارداك كانت

تشترك مع بطلة إبسن فى الجمال الأرستقراطى والمنزلة الاجتماعية الرفيعة فإنه غالبًا ما يقال أنها قد أثرت فى تصوير إبسن لشخصية هيدا أو حتى أنها كانت نموذج هيدا". ولكن عندما يتأمل المرء المرأة الحقيقية والأخرى الخيالية فإن أكثر ما يلفت النظر هو الاختلافات الشاسعة بينهما، وكما يجادل أديلد هالاند Arild Haaland فى مقال قاطع بأنه لا شئ فى خطابات بارداك يمكن أن يربطها مع هيدا جابلر، حيث أن بارداك كانت "مخلوقة دافئة ومباشرة وهى مستعدة تمامًا لتتكيف مع الشاعر الشهير ذى الشخصية الطاغية "ثم يسأل هالاند بوضوح". هل من المحتمل أن إبسن بعد مقابلته بتلك الشابة بكل ثقتها وصراحتها وبعد وقوعه فى حبها وهو الانطباع الواضح الذى توحى به الخطابات أن يكون قد جلس ليخلد ذلك الانطباع عن الشخصية الأصلية عن طريق تصويره لشخصية هيدا جابلر؟ إن مثل هذا العمل سيكون من الصعب جدًا تخيله" ("ابسن (و) هيدا جابلر" ٥٦٧ - ٦٨).

- ويجادل زاكر Zucker فى أن إبسن قد رأى فى بارداك نموذجًا لنوعية من النساء أشار إليها فى خططه السابقة **لروزميرزشولم** (وكانت تظهر كابنة روزمير) ولكن تخلى إبسن عن الشخصية : "موهوبة للغاية ولكن بدون أى استغلال لمواهبها" (٢٢٤ z) . ويكتب زكر أن الأمر يبدو غير قابل للتساؤل فيما إذا كانت "فتاة المجتمع القادمة من فيينا قد أثرت فى هذا الشأن على تصوير البطلة فى **هيدا جابلر** (٢٣١ z). وبالرغم من أن إيميلى بارداك لم تكن أول إمرأة مجتمع ذكية وتشعر بالملل يتعرف عليها إبسن، إلا أنها كانت أول امرأة

يرتبط معها بعلاقة وثيقة وربما كانت علاقته بها قد قادته للتفكير بعمق أكثر كما يقول زكر "فى الوضع المتدنى للشابات فى الدوائر الاجتماعية الراقية" (٢٣١ .(Z

-ويعتقد إيلس هوست Else Host أن علاقة إبسن ببارداك كانت المحرك الرئيسى لكتابة **هيدا جابلر**، حيث إن تلك الشابة قد أيقظت عاطفة إبسن وقضت على "سيطرة الحياة الحسية" التى هددت استقراره، جسَّد إبسن ذلك الصراع فى بطلته (**هيدا جابلر** ١٢٧). ويتساءل هوست ما إذا كانت هيدا "بافتتانها بالمتعة المحرمة وتذوقها الحذر لها وجبنها وحسدها لأولئك الذين يخاطرون بالتخلى عن أنفسهم من أجل الحياة - تعطى صورة دقيقة عن ذلك الصراع الذى يعيشه مبتكر الشخصية بين الاستمتاع بالحياة والاستجابة لنداء الفنان" (١٢٧) . وكان من الملاحظ أن هيدا تجسد خصائص معينة فى إبسن حيث يرى كوت Kont أنها تجسد "الخوف من المجازفات والمسئوليات" (٣٩٧) ويرى ماير الأمر نفسه : "الخوف من الفضيحة والخوف من السخرية" (٦٤٨)[١٨]. وقد يوضح المرء أيضًا أن هيدا تشارك مبتكرها فى الذكاء الحاد والحس الفكاهى المختلط بشئ من التهكم وفراغ الصبر مع الحمقى . ولكن مهما كانت السمات الشخصية التى أعطاها إبسن لهيدا فإن كفاح البطلة غير المجدى لتحيا حياة تمقتها لا يحمل أى نوع من التشابه مع الصراع بين الاستمتاع بالحياة ونداء الفنان، وكما ناقشت من قبل، فإن النظر إلى رفض هيدا لإقامة علاقة مع لوفبورج Lovborg كدليل على رفضها "للاستمتاع بالحياة" لهو تبسيط شديد

لمحنتها والإصرار على أن ذلك الرفض يمثل صراع إبسن بين حبه لإيميلى بارداك والمحافظة على نداء فنه يتجاهل حقيقة أن هيدا لم تكن لها أية وظيفة أو مهمة فى الحياة - باستثناء ربما مواصلة الملل إلى حد السخط. كما تشير إلى نفسها. وفى هذا الشأن فهى نقيض إبسن فمما لاشك فيه أنه أثناء ذلك الصيف فى جوسينساس أراد إبسن "أن يستمتع بالحياة بشكل كامل" مع ايميلى بارداك وكان جادًا فى عاطفته كما هى عادته فى كل شئ آخر. ومن المؤكد أنه قد عانى وقتًا عصيبًا فيما بعد ولكن من غير المحتمل أن يكون صراع هيدا تصويرًا لصراع إبسن.

- وما وجده وايجند Weigand من عدم وجود أية علاقة بين هيدا جابلر وايميلى بارداك قاده إلى استنتاج أن كتابة تلك المسرحية كانت الطريقة التى لجأ إليها إبسن لتصفية ذهنه منها. لقد هددت "حالة الفوران العاطفى" إبسن حتى أنه كتب هيدا جابلر" كنوع من التمرين على ضبط النفس، وهو عاقد العزم على تركيز كل اهتمامه على موقف أبعد ما يكون عن أى شئ مشوبًا بدفء التجربة الشخصية وفى أثناء قيامه بذلك فقد لجأ كفنان إلى طريقة غير مسبوقة لاستعادة سيطرته على نفسه" (٢٤٢ - ٤٣) .

- ويوحى التفسير الوحيد الذى قدمه إبسن عن علاقته ببارداك بأن وايجند قد يكون على حق، ففى فبراير ١٨٩١ ، حضر إبسن العرض الأول لهيدا جابلر فى برلين وتناول الغداء مع الباحث الأكاديمى جوليوس إلياس Julius Elias .

وقد نقل إلياس فيما بعد أن إبسن قد أفضى إليه "وهو يضحك أمام كأس الشمبانيا"، بأنه سيكون هناك شخصية نسائية فى مسرحيته القادمة مبنية على إمرأة قابلها فى تيرول.

إن سرقة أزواج النساء الأخريات هو أكثر ما يعجبها ويبهجها. لقد كانت شيطانة صغيرة تحب تخريب الزيجات. لقد كانت تبدو فى أغلب الأوقات كحيوان مفترس صغير يسعى وراء فريسته وتحب أن تضم أولئك الأزواج ضمن غنائمها. ولقد درسها عن قرب ولكن لم يحالفها الحظ معه. "لم تستطع أن تحصل علىَّ ولكننى أنا الذى حصلت عليها - من أجل اللهو. إننى أعتقد (وضحك هنا ثانية) أنها قد واست نفسها فيما بعد مع رجل آخر". ففى شئون الحب كانت تجرب فقط الخيالات الكئيبة (٢٠) .

- وكما يلاحظ ماير فإن الوصف الذى أعطاه إبسن "من المستحيل أن يتماشى مع المقتطفات من مذكرات إيميلى وخطاباتها له ولا مع خطاباته لها" ((M 626 كيف للمرء أن يفسر قضية إبسن المزيفة حول سطوته على امرأة ماكرة ؟ فكما يرويها الياس Elias ، فهى لا تبدو أنها كانت اختراعًا وليد اللحظة لتسليته، ولكنه تحليل اتى به إبسن، فقد مر عام منذ أن طلب من بارداك أن تتوقف عن الكتابة له، وهو طلب كرره فى رده على خطاب أرسلته له فى الكريسماس عام ١٨٩٠اى قبل اقل من شهرين فقط من ذلك الغداء فى برلين. فإذا كان إبسن قد انغمس تماما فى **هيدا جابلر** لينفض عن ذهنه بارداك فقد نجح بشكل رائع، إذ

أصبح الآن قادرًا على أن "يدفنها" عن طريق تحويلها إلى إمرأة مغوية - نموذج خيالى لهيلدا وانجيل - وتبرير حنثه بوعده لها عن طريق تصوير نفسه كضحيتها.

- ولسوء حظ بارداك فقد كان صوت إبسن مسموعًا للغاية حتى أن روايته عنها صارت مقبولة بشكل كبير : فقد كانت تدعى "فتاة فيينا اللعوب" (لافرين، **إبسن**، ١١٤) "لقد سحرت إبسن وأخافته عندما قالت أنها تريد أن تسرق الرجال من زوجاتهم" (لام Lamm، **الدراما الحديثة**، ١٢٦)". وربما يُرى انعكاسًا من انشغال بارداك الشهوانى الطفيف وجرأتها المزعومة فى سرقة الرجال فى شخصية هيدا جابلر والميزة الأخيرة أيضا فى شخصية هيدا وانجيل" (داونز Downs، **ست مسرحيات**، ١٨٣) . حتى مؤرخو حياة إبسن زاكر وكوت، اللذان درسا خطابات إبسن ومقالات كنج صنفًا الأمر: تمامًا. ويكتب كوت " كانت بارداك مفتونة بفكرة خطف رجل من زوجته ولقد فهم إبسن كلا من السذاجة والدافع الشيطانى التى تكشف عنهما هذه العبارة وكان حذرًا منها" (k ٣٩٢) . ومثل كوت يعيد زاكر صياغة نفس المقطع الذى كتبه إلياس ويضيف بعد ذلك أن إبسن قد وجد "قلبًا كبيرًا وتفهمًا نسائيًا" فى بارداك، التى التقى بها زاكر من أجل كتابة سيرة إبسن (z ٢٢٦). ومن الواضح أنه لم يخطر لزاكر أن يقارن بين المرأة التى التقى بها والمرأة التى وصفها إبسن. وقد وجدت بارداك التى ماتت عن عمر يناهز الثالثة والثمانين فى ١ نوفمبر ١٩٥٥ نفسها مذكورة فى كلا السيرتين كامرأة خطيرة ومخربة للزيجات.

ويُزعم أحيانًا أن تجربة إبسن مع بارداك قد أظهرت له مدى وهن حياته الخاصة وتركت بصمة مطبوعة على أعماله. ويكتب جوس Gosse أن إبسن قد اختبر هذه العاطفة الخطيرة" لرجل تقدم به العمر و"هو يرى الرمال تنفذ من ساعته الرملية ويدرك أنه أثناء تحليله وشرحه للعاطفة لم يكن لديه وقت للاستمتاع بها.. ومنذ هذا الوقت فصاعدا حملت كل أعماله الدرامية طابع الساعات التى قضاها بين الزهور فى جوسينساس" (A ١٣ : ١٦٧ - ٦٨) ويسير آخر كاتب إنجليزى لسيرة إبسن الذاتية على نفس نهج الكاتب الأول حيث يزعم ماير أن علاقة إبسن ببارداك تسببت "بتغيير فورى وجذرى" فى حياته (M ٦٢٦) وكانت الحالة العامة فى مسرحيته هيدا جابلر والمسرحيات الأربع التى تلتها - **البناء العظيم ، إيولف الصغير، جون جابريل بوركمان وعندما نستيقظ نحن الموتى** تنبع من فشل علاقة إبسن المثيرة ببارداك، فبعد أن كبح رغباته لفترة طويلة كانت لديه الآن الفرصة لإرضاء هذه الرغبات ولكنه كان عاجزًا عن ذلك. وقد حقق له لقاؤه مع بارداك نصرًا جديدًا فى عمله ولكن كان سببًا أيضًا فى تلك القتامة التى تخللت أعماله" (M ٦٢٧).

-ويزعم ماير أن علاقة إبسن ببارداك "قد نبعت فقط من حاجته إلى الخيال" (M ٦٢٠) وفى نفس الوقت فإن حنين إبسن إليها والذى لم يستطع إشباعه قد نتج عنه نقطة تحول قاطعة فى عمله. ومن الواضح أنه لا يمكن لأى من هذين الاقتراحين أن يكون صحيحًا وأنا أؤمن بأن كلاهما غير صحيح، فإن خطابات إبسن تكشف بوضوح عن أن مشاعره لإيميلى بارداك كانت مشاعر رجل وكاتب،

فإصراره على جمالها الخارجى وحنينه إلى السعادة التى تقاسماها سويًا ليست مجرد مشاعر رجل كان مهتمًا بامرأة فقط كمصدر للإلهام الفنى. فقد وقع إبسن فى الحب. وبالنسبة إلى القتامة الجديدة" التى ظهرت فى أعماله، فسيكون من الصعب أن نجد فى الخمس مسرحيات الأخيرة لإبسن دراما أكثر حزنًا من **البطة البرية** أو أكثر كآبة من **روزميرزشولم** أو أكثر إحباطًا من **الأشباح**، فمن الخمس مسرحيات بداية من **هيدا جابلر** وماتلاها من مسرحيات، تنتهى اثنتان فقط بنوع من المصالحة وهما **إيولف الصغير** و**عندما نستيقظ نحن الموتى**. وإذا نظرنا إلى الخمس مسرحيات كمجموعة واحدة فهى لا تبدو "أقل قتامة" من المسرحيات التى سبقتها.

- وتأتى حقيقة أن إبسن استمر فى السعى وراء صحبة نساء شابات بعد انفصاله عن إيميلى بارداك لتناقض تلك الفكرة المطروحة التى تصورها كفرصته الأخيرة والضائعة للحب، فقد كان ذلك الصيف فى جوسينساس بمثابة البداية لا النهاية، حيث فتحت تلك الشابة القادمة من فيينا قلب إبسن. وبالرغم من أنه أغلقه بعد ذلك سريعًا فى وجهها إلا أنه ظل مفتوحًا لعازفة البيانو هيلدر أنديرسون Hildur Anderson والتى سيقابلها عند عودته إلى النرويج.

- وفى هذه الأثناء فى ميونيخ رأى إبسن الكثير من "أميرته" الثانية هيلين راف Helen Raff، وهى امرأة ألمانية فى الرابعة والعشرين من عمرها والتى حظت بحياة مهنية ناجحة كروائية وكرسامة، وقد قابلها فى جوسينساس حيث

لاحظت اهتمامه ببارداك. وتوحى الطريقة الساخرة التى تشير فيها راف إلى بارداك فى مذكراتها بأنها كانت تشعر بالغيرة : "Die B. mit I. ganztoll" (إن "ب" مجنونة تمامًا بـ "أ") "Die B.geknickt" (إن "ب" محطمة القلب) (٥٦٣ :٧ OI) وعند عودتها لميونيخ، تجولت راف لعدة أيام فى ماكسيميلستراس، وهو الشارع الذى كان إبسن يعيش فيه ولكن لم يحالفها الحظ، و"أخيرا" تسجل أنها التقت فى ١٩ أكتوبر (٥٦٣) وتلاحظ أنها رأته فى اليوم التالى وفى اليوم التالى قرأت عليه مقالاً وفى اليوم التالى انتظرت فى ماكسيميلستراس حتى ظَهر. وتستمر تلك المدخلات المختصرة فى مذكراتها لعام ونصف العام وحتى ربيع ١٨٩١، عندما رحلت عائلة إبسن إلى النرويج. واستمرت راف فى السير فى ماكسيميلستراس وهى تسجل مقابلاتها مع إبسن فى "مذكرات خاصة بإبسن"، وتعلمت النرويجية حتى تقرأ مسرحيات إبسن باللغة الأصلية [٢١].

- ولم تكن راف التى كانت صديقة بارداك الحميمة وكاتمة أسرارها أن تسمح لإبسن بأن ينظر إليها كبديلة لبارداك. فكتبت فى مذكراتها الخاصة بإبسن : "لقد استخدم إبسن تعبيرات خاصة ذكرتنى بما كررته لى الآنسة بارداك وقد خلق لدى هذا الأمر شعورًا بعدم الارتياح. لقد رجوته ألا يتحدث إلىّ كما كان يتحدث إليها، وقد رد علىّ بإجابة ساذجة : "آه، لقد كان ذلك فى الريف، الأمر أكثر جدية فى المدينة" (OI ٥٦٥ : ٧). ولم تكن إجابة إبسن تخلو من السذاجة فحسب وإنما أيضًا ماكرة، فقد كان لا يزال يكتب خطابات حميمة إلى بارداك ، مؤكدًا لها وجودها المستمر فى حياته. ولكن لم تكن راف بحاجة إلى أن تقلق

بشأن كونها بديلة لبارداك فبعد عشرة أيام من هذه المحادثة كتب إبسن خطابًا لها قال فيه : "إن زوجتى تحبك كثيرًا وأنا أيضًا فعندما جلست هنا فى الشفق وأخبرتنا أشياء متعددة بشكل متفهم وعميق، هل تعرفين فيما كنت أفكر لحظتها؟ ماذا تمنيت ؟ كلا ، لا تعلمين . تمنيت - لو كانت لدى ابنة جميلة وعزيزة مثلك" (Ls ٢٨٠). ولا يبدو أن اهتمام راف بإبسن كان اهتمام ابنة فقد ذكرت فى مذكراتها بعد أسبوعين أنها "صُدمت وجُرحت" عندما التقت بإبسن فى ماكسيميلنستراس حيث اصطحبها إلى المنزل "إلى زوجته" (OI ٥٦٦ : ٧) .

وقد كان إبسن مغرمًا للغاية بهيلين راف وقد أعجب بها لروحها القوية ومدح فيها "صحتها الموفورة وفى نفس الوقت رقتها". وقد أعجب بإخلاصها لفنها وشجعها على العمل بجهد أكبر وسجلت فى مذكراتها الخاصة بإبسن أنه "يرغب منى أن أجد نفسى لأنه ، كما تعرفين، هذا هو أسمى مهام الإنسان وأعظم ثرواته" (OI ٥٦٤ : ٧). وعندما أعطته لوحة أسمتها سولفيدج الصغير" كان مبتهجًا، وفيما بعد عندما انتقل إلى النرويج أرسلت له لوحة لمشهد بحرى وشكرها عليها فى خطاب رقيق : "الآن ستُعلق سولفيدج الصغير بجانب لوحة البحر وهكذا ستكونين أنتِ بأكملك أمامى وداخلى" . ويعرب عن رغبته فى رؤيتها : "عزيزتى الآنسة راف" ربما تستطيعين أن تأخذى أجازة صيفية "سريعة" فى النرويج (Ls ٣٠٦)، وعندما أرسل لها مسرحيته **البنّاء العظيم** كتب على الورقة البيضاء فى أول الكتاب "عزيزتى هيلين راف! هناك صوتٌ بداخلى ينادى عليك" (OI ٥٧١ : ٧). ويحتوى الإهداء على إشارة ضمنية إلى بطلة إبسن

المتقدمة فى السن سولنيس Solness والبطلة الصغيرة هيلدا وانجيل. وقد سألت راف إبسن ذات مرة عن سر إعجابه بها فأجابها : " أنت شابة، طفلة، تجسدين الشباب - وهذا شئ أحتاجه - وله علاقة بإنتاجى، بكتاباتى. (٥٦٥ : ٧ OI).

- ولأن إبسن لم يسمح أبدًا لعلاقتهما أن تتطور إلى ما هو أكثر من الصداقة الدافئة، فقد قررت راف أن كل علاقته مع النساء الشابات كانت مثل علاقتهما. وفى ١٩٢٧، بعد سته وثلاثين عامًا من آخر مرة رأت فيها إبسن، كتبت راف التى كانت تبلغ من العمر حينذاك اثنين وستين عامًا التصريح التالى فى خطاب إلى زكر، وهو تحليل اقتبسه هو وماير كتحليل دقيق وحاسم : "إن علاقات إبسن بالشابات الصغيرات كانت تتسم بشئ من الخيانة بالمعنى المعتاد للكلمة، ولكن هذه الخيانة كانت تنبع فقط من حاجته إلى الخيال، وكما قال هو نفسه ، لقد كان يبحث عن الشباب لأنه يحتاج إليه فى إنتاجه الأدبى". (M٦٢٠، Z ٢٢٦ - ٢٧). وتضيف راف اعتراضًا أنيقًا : "يجب أن أعترف على الرغم من ذلك أنه بسبب حاجة ذلك الرجل المتقدم فى السن والذى يحن إلى الشباب، كان أحيانًا يفرض نبرة شديدة الإخلاص أثناء حواره وجهًا لوجه مع امرأة شابة" - وتشير إلى عجز سوزانا إبسن عن فهم حاجة زوجها إلى شابات صغيرات" والذى بالطبع لم يكن له علاقة بعدم الإخلاص بالمعنى الشائع للكلمة" (Z٢٤٦).

- ولقد كانت سوزانا إبسن شديدة الذكاء بحيث لا تخطئ فى اعتبار الامتناع الجنسى دليلاً على اللامبالاة الرومانسية، ولقد كان لديها سبب وجيه للقلق من

اهتمام إبسن بإيميلى بارداك وسبب أكثر وجاهة للانزعاج من اهتمامه بهيلدر اندرسن حتى إذا لم يكن هناك فى كلا الحالتين "خيانة بالمعنى الشائع للكلمة".

- لقد التقى إبسن بهيلدر اندرسون عندما كانت فى العاشرة من عمرها فى صيف عام ١٨٧٤ أثناء زيارة للنرويج وزار والديها لتجديد معرفته بعائلات اندرسن وسونتام. وكان والد هيلدر اندرسن إحدى معارف الطفولة، وكانت أمها ابنة السيدة هيلين سونتام وهى صاحبة منزل إبسن الطيبة فى بيرجين. وفى العاشرة من عمرها، كانت هيلدر عازفة البيانو معجزة موسيقية، وفيما بعد وهى فى الثالثة والعشرين من عمرها ذهبت إلى فيينا لصقل موهبتها، واتصلت بسيجارد إبسن وهو ملحق فى المفوضية النرويجية والذى كتب إلى والده عن "هذه الفنانة الصغيرة والذكية" وعن إعجابها الشديد بأعمال إبسن. وفى ١٨٩١ عندما عاد إبسن إلى النرويج نهائيًا ، كانت إحدى أولى زياراته إلى عائلة أندرسن حيث التقى بهيلدر للمرة الثانية.

وكانت وقتها فى السابعة والعشرين من عمرها، ولقد استمرت علاقة الكاتب بعازفة البيانو لتسع سنوات حتى اضطرته حالته الصحية المتدهورة إلى ملازمة منزله. وقد أشار إلى أهميتها بالنسبة له وعبر عن امتنانه لها عندما أعطاها خاتمًا ماسيًا نُقش عليه تاريخ ١٩ سبتمبر، وغالبًا ما يفترض أن شيئًا ذا أهمية خاصة قد حدث فى ذلك اليوم، ولكن حيث إنهما قد التقيا فى شهر اغسطس فمن المحتمل أن يشير تاريخ ١٩ سبتمبر إلى أول شهر فى صداقتهما.

- وعندما قابل إبسن هيلدر أندرسن فى ١٨٩١ ، كانت بالفعل امرأة استثنائية حيث كانت فى طريقها لتحقيق مكانة مميزة كإحدى أولى العازفات المحترفات النرويجيات. وقد تابعت دراستها فى أوسلو وهى تقضى فترات طويلة فى ليبزج فى معهد الموسيقى (١٨٨٢ - ٨٦) وفى فيينا مع المايسترو ليسكتيزكى Leschetizky (١٨٨٧ - ٩٠) . وكان أول ظهور لها فى عام ١٨٨٦ فى أوسلو، حيث عزفت كونشيرتو بيانو شومان فى سلم إيه صغير وقامت بأداء أول حفلة موسيقية منفردة لها بعد ذلك بثلاث سنوات حيث عزفت كونشيرتو لبيتهوفن فى سلم جى كبير وخيال ليزت Liszt Fantasy، وتسبب أسلوبها الرقيق وقراءتها الذكية للموسيقى بإحداث ضجة.

- ولقد ساهمت هيلدر اندرسن فى إثراء الحياة الثقافية النرويجية وعلى مدى سنوات قدمت سلسلة سنوية من الحفلات الموسيقية وقامت بإلقاء محاضرات عن الموسيقى الرومانسية واشتهرت بتحليلها لواجنر، وكانت معلمة يسعى الجميع للتعلم على يدها حيث قامت بدراسة أعمال من وجهة النظر الموسيقية والتاريخية كذلك، وكانت لطريقتها الروائية فى دراسة الأعمال الموسيقية أهمية كبرى لصغار الموسيقيين الذين كانت تقوم بتدريبهم. وفازت بعدة جوائز ومنها ميدالية الشرف الذهبية التى يمنحها الملك، وماتت فى عام ١٩٥٦ عن عمر يناهز الثانية والتسعين.

– ولما كان إبسن قد قابل هيلدر أندرسن بعد عودتها إلى أوسلو من جولة فى الريف، ولما كانت هيلدا أوانجيل تظهر فى ثياب الجولة فى الفصل الأول من **البنّاء العظيم**، فإن التقاليد كانت تقتضى بأن يقابل إبسن اندرسن بهذا الشكل فى اليوم الأول الذى عادت فيه للمنزل. وما إذا كان ذلك صحيحًا أم لا فإن عازفة البيانو الرياضية كانت مغرمة بالمشى. وإلى جانب الكلام ومقابلة الشخصيات كانت قد حظيت بسمعة كبيرة كامرأة تمتلك "حساسية فنية شجاعة ومتوهجة" (k ٤٣٢) وقد كانت شغوفة بالأدب والفن والمسرح. وفى خريف عام ١٨٩١ ذهبت سوزانا إبسن التى عانت من حالة خطيرة من الالتهاب الروماتيزمى الذى أعاقها إلى إيطاليا لتتلقى العلاج وأصبحت هيلدر اندرسن رفيقة إبسن الدائمة فى أوسلو. وبالرغم من عدم اهتمامه بالموسيقى إلا أن إبسن اصطحب أندرسن إلى إحدى الحفلات الموسيقية وقاما بزيارة المعارض الفنية وحضور المحاضرات وذهبا إلى المسرح وكانت بجانبه فى مقصورة المسرح فى عروض لمسرحيتيه **هيدا جابلر** و**عصبة الشباب** وقد حضرا أيضًا سلسلة المحاضرات الشهيرة لكنت هامسن Knut Hamson عن الأدب الحديث، وعندما جلس إبسن فى المقاعد الأولى فى الصفوف الأمامية وبجانبه أندرسن وأخذ يستمع بهدوء فى الليلة الأولى إلى هامسن وهو يوضح أن حياة إبسن المضطربة عاطفيًا كانت السبب وراء عدم كفاءته كمحلل نفسى. وتناول جزءًا أحمق من حديث هامسن **روزمهرشولم**، موضحًا تحيزه ومخطئًا بين الغرض والخطأ الفادح. ويزعم هامسن أن نقطة ضعف رزومير جعلت منه ارستقراطيا غير مقنع. وبينما تصاعدت

عصبية هامسن ، ظل إبسن ساكتا، وبعد يومين أخبر أندرسن أنهما سيحضرا محاضرة ثانية وقد سألته : " أنت لا تقصد أنك تريد أن تسمع ذلك الشخص المتعجرف مرة ثانية"؟ ورد إبسن "ألا تفهمين أنه علينا أن نذهب حتى نتعلم كيف يفترض بنا أن نكتب ؟" (بول Bull، "هيلدر أندرسن" ٤٩ - ٥٠) .

- وباستقلاليتها وروحها العالية كانت هيلدر اندرسن شابة صغيرة على طراز إبسن جاءت إلى الحياة كبترا ستوكمن Petra Stockman ودينا دورف Dina Dorf ولكن أكبر سنًا . ولأن علاقتهما لم تكن الشئ الوحيد المميز فى حياتها، كما كان الأمر بالنسبة لبارداك ، لم تكن أندرسن لتجعل إبسن يشعر أنه مسئولا عن سلامتها، كما أنها لم تسعَ خلفه مثل راف وإنما غادرت أوسلو إلى فيينا بعد ستة أشهر من لقائهما لتسعى خلف موسيقاها ولأنهما فنانان تقاسما نفس الأذواق ونفس الالتزام تجاه عملهما كان إبسن وأندرسن روحين متآلفين، وقد استمتع كل منهما كثيرًا بصحبة الآخر. وقد تشرفت أندرسن باهتمام الكاتب العظيم الذى حظيت أعماله بإعجابها الشديد وحظى ابسن أيضا بشرف اهتمام شابة استثنائية كانت تفعل الشئ الذى قال إبسن لهيلين راف أنه عليها أن تهدف إليه. لقد كانت تحقق ذاتها.

- وعندما تمت دعوتها للعزف لأول مرة فى كوبنهاجن ، كتب إبسن إلى ايفارد براندز "يتوسل إليه" بالنيابة عنها على حد تعبيره وأشار إلى أنه على الرغم من أنها "تتمتع بشهرة جيدة كمؤدية فى الريف، إلا أن لديها رهبة من كوبنهاجن

"وطلب من برانديز أن يتأكد من أنها سيتم استقبالها بلطف "أنها صديقة حميمة لى، صديقة رائعة وحكيمة ومخلصة" (Ls ٢٤٠).

- وقد أفضى إبسن بمشاعره نحو "صديقته الحميمة" فى خطاب إلى شقيق برانديز :

عزيزى جورج برانديز ، لا أستطيع أن أقاوم إرسالى إليك بخالص شكرى على مقالتك "جيته وماريان فون ويلمر" "Goethe and Marianne von willemer" (وهو مقال نشر فى Tilskueen فى يناير ١٨٩٥) . إننى لم أتعرف من قبل على تلك الحقبة من حياة جيته. ربما قد قرأت عنها منذ فترة طويلة فى كتاب ج. و لويس G.W.Lewes **جيتة** ولكن لابد أنى قد نسيتها لأنها لم تكن ذات اهتمام شخصى لى آنذاك، أما الآن فالأمر مختلف تمامًا فعندما أفكر فى أعمال جيته طوال تلك السنوات والميلاد الجديد لشبابه يبدو لى أنه كان لابد أن أعرف أنه يتمتع بنعمة وجود شئ رائع فى حياته مثل مقابلة تلك المرأة ماريان فون ويلمر . والآن وآنذاك فإن القدر والصدفة والعناية الإلهية يمكن بالفعل أن يكونوا رفيقين ويحسنوا إلى المرء (Ls ٢١١ - ١٢).

- وقد نسى إبسن بالفعل أنه كان يعلم بشأن العلاقة العاطفية التى نشأت بين جيته وماريان فون ويلمر . فقد عبر عن رأيه فيها قبل ذلك بسنوات إلى جون بولسين John Paulsen : "هذا الحيوان الملعون" (ج ١ : ٧٢ - ٧٣) والآن بالفعل كان الأمر "مختلفًا تمامًا".

- وأثناء غياب أندرسن عن كريستيانا، احتفظ إبسن بالكثير لنفسه ولم يحضر أية محاضرات أو حفلات موسيقية، وعند عودتها أستأنفا عاداتهما القديمة وبالطبع زادت النميمة حولهما. وفى عام ١٨٩٤ عندما كانت سوزانا إبسن فى إيطاليا ثانية وانتشرت الشائعات بأن إبسن يخطط لتطليقها وكتبت إليها ماجدالين ثورسين عن تلك الشائعة، وكتبت سوزانا إلى زوجها تسأله ما إذا كان الأمر صحيحًا. وتبدو مدى جديتها فى تصديق هذه الشائعة فى أنها كتبت فى نفس الخطاب بأنها تصر على أن يجد لهما إبسن شقة أقل رطوبة. وأرسل إليها إبسن ردًا عنيفًا لام فيه حماته لتكرار أحاديث النميمة الغبية، وأكد لزوجته: "إنى استطيع أن أؤكد لك بمنتهى الجدية إننى لم ولن أفكر قط أو أنوى فعل أى شئ من هذا القبيل" (Ls ٣١٥). واستمر قائلاً أنه سيجد شقة أكثر ملاءمة وكرر مطالب زوجته : "أنتِ لن تعيشى فى الطابق الأرضى بسبب الأرضيات الباردة ولن تعيشى فى الطوابق العليا بسبب السلالم ولكن، كما قلت ، ستكون كل رغباتك مجابة (Ls ٣١٦) . وبعد ستة أسابيع، كتب يصف لها بالتفصيل شقة جديدة وجميلة استأجرها وتوافق كل مطالبها (وستكون تلك هى شقتها الأخيرة). ولم يذكر أن هيلدر أندرسن كانت تساعده فى تأثيثها.

- وعندما عادت سوزانا إبسن إلى أوسلو، رفضت استقبال أندرسون فى منزلها، ولكن هذا لم يثن إبسن عن مواصلة العلاقة. فقط صحته المريضة هى التى جعلته يتوقف عن رؤية أندرسن. ومع اقتراب نهاية عام ١٨٩٩ ، استشار طبيبًا وكان ابن عم اندرسن كريستيان سونتام Christian Santum، وقد عانى

من سكته دماغية قبل ذلك بعدة أشهر. وفى العام التالى عانى من عدة نوبات شلل وسكته دماغية أخرى جعلت من المستحيل عليه أن يمشى. وظل بالفعل محتجزًا فى منزله ومقطوعًا عن علاقته بأندرسن . وكانت آخر مرة إلتقيا فيها فى إحدى أيام الشتاء، وقد خرجت تتمشى ومرت بإبسن وهو فى مَرْكبة تقله، وعندما لمحها طلب من السائق أن يتوقف وألقى بأغطية العربة ومد ذراعيه نحوها، صائحًا : "فليباركك الله" ! فليباركك الله ! "(بول هيلدر أندرسون، ٥٤").

– وفى عام ١٩١٠ أى بعد أربع سنوات من وفاة إبسن، قام صحفى فى جريدة فردينذ جانج Verdens Gang بعمل مقابلة مع أندرسون وظاهريًا كان الموضوع بشأن حفلة أندرسن الموسيقية القادمة، ولكن من الواضح أن الصحفى كان أكثر اهتمامًا بعلاقة اندرسن بإبسن. وقد تفضلت باطلاعه على بعض الإهداءات فى هوامش كتب إبسن الخاصة بها، وعلى النسخة الأصلية المنقحة من **البنّاء العظيم** التى أهداها لها إبسن. وعندما سألها المحاور : "ألست أنت هيلدا، يا آنسه هيلدر؟ "ردت بشئ من الفظاظة : "دعنا لا نتحدث عن ذلك. الا تظن أن لدينا ما يكفى من هؤلاء النساء اللاتى يُدعين هيلدا واللاتى ما يزلن يظهرن من الشمال ، من الدنمارك ويعلم الله من أين أيضًا ؟" (انكر Anker ٢ : ١٢١). ولم يترك الصحفى الأمر فسأل أندرسن ما إذا كانت تخطط لنشر خطابات إبسن إليها، وأجابت أندرسون بأنها قد سُئلت هذا السؤال من أشخاص كثيرين حول العالم وأظهرت شيئًا يشهد بوضوح على مدى أهمية علاقتها بإبسن، وقد كانت نية إبسن أن تُنشر (تلك الخطابات). وقد تحدث عن ذلك وعبر عن الأمر فى

خطاباته" (١٢١). واستشهدت أندرسون بإحدى الخطابات - "هيلدر ! اعتنى بخطاباتك كما أعتنى أنا بخطاباتى" - ثم قالت : "إن لدى مراسلاتنا كلها، كل خطاباته وكذلك ردودى عليها والتى أعادها إلىّ. وقال لى" اعتن بها جيدًا ، فمصيرها سيكون لغاية عظيمة" لقد أراد أن يتم نشرها جميعًا معًا" (١٢١ - ٢٢). وأضافت أندرسن بعد ذلك رأيها فى هذا الشأن : "ولكن - كلا ! ليس بعد على أية حال. ألا تظن أنه لا زال لدينا ما يكفى من الذكريات الآن ؟" (١٢٢) وتحدثت أندرسون بعد ذلك عن حب إبسن العميق لعائلتها ووصفتها بأمنية كان إبسن قد تمناها لوالدتها. كان قد طلب منها أن تخبره مسبقًا متى يستطيع أن يأتى ويرى عائلتها وقال أنه بتلك الطريقة. "سأستطيع أن أستمتع بسعادتى مسبقًا" ، وأضافت أندرسن: "لقد أخطأ الناس كثيرًا فى الحكم عليه وكانوا يظنون أنه شخص بارد المشاعر" (١٢٢).

- وبعد موت إبسن وسوزانا إبسن وسيجورد إبسن، وعدت أندرسن فرانسيس بول أنه بعد وفاة بريجليوت إبسن ستمنحه الإذن بأن يقرأ خطابات إبسن إليها والإهداءات التى كتبها على نسختها من المسرحيات، ومن الواضح أنها لم تكن تريد أن تثير أو تجرح أى فرد من عائلة إبسن. وفى **ثلاثى عائلة إبسن** The Three Ibsens تقلل بريجيلوت إبسن من "النزوات للصغيرة" التافهة لحماها العزيز، وتذكر فقط واحدة منهن بالاسم وتشير إلى أن كل من يقرأ وصف الدكتور إلياس يفهم "مدى الانفصال والتباعد الذى كان (إبسن) يحلل به ويرى من خلاله بوضوح امرأة مثل السيدة بارداك والتى كانت تعتبر نفسها قدر إبسن"

(BI ١٧٤). وتحذف بيرجليوت اسم المرأة التى ظلت رفيقة لإبسن لمدة تسع سنوات وتقلل من شأنها وهى تستشهد بخطاب إبسن إلى سوزانا الذى ينفى فيه شائعة الطلاق.

- وقد نُشر كتاب بريجيلوت إبسن فى عام ١٩٥١ وماتت بعدها بعامين، ولكن هيلدر إبسن غيرت رأيها حول السماح لبول بالاطلاع على خطابات إبسن. واتخذت قرارًا آخر بهذا الشأن حيث قامت فى عام ١٩٥٦ فى وقت ما قبل وفاتها بتمزيق اهداءات إبسن على نسخها من المسرحيات وقامت بحرقها جميعًا مع كل الخطابات والبرقيات.

- وكانت الكلمات الوحيدة من إبسن إليها التى سمحت أندرسون بطبعها ونشرها هى سطور قليلة من خطاب كتبه إليها فى صيف عام ١٨٩٥ عندما كانت تقوم بجولة سير طويلة فى تليمارك : "كان يجب أن ترى أكثر فى سكاين Skien وتسمعى عنها أكثر فسكاين حى مدينة المياه المهتاجة والمندفعة والعاصفة أو على الأقل هى كذلك كما أذكرها. وهناك أغانٍ يمكن سماعها فى الهواء عبر المدينة بأكملها قادمة من الشلالات. لم يكن الأمر عبثًا إننى ولدت فى مدينة الشلالات" (بول "هيلدر أندرسن" ٤٩). وقد أعطى إبسن لأندرسن ختمًا شمعيًا مصنوع من كتلة من المعدن لخام تم اكتشافه فى أطلال الحريق الذى دمر سكاين. وكان هذا هو آخر بقايا جرس الكنيسة الذى عرفه فى طفولته.

- وقد خاطب إبسن أندرسن بضمير "du" غير المتكلف (بينما لم يستخدم مقابله الألمانى مع أىٍ من بارداك أوراف) كما خاطبها باسمها الأول وكما يشير كوت فقد كان ذلك "شيئًا غير مألوف بالمرة بالنسبة لإبسن عند تعامله مع امرأة" (k ٤٣٢) . وقد ظهر بوضوح مدى قرب الصلة بين إبسن وأندرسون واحترامه الكبير لذوقها وذكائها فى الاستثناء غير العادى الذى قام به لواحدة من أهم القواعد التى كان يلتزم بها فى حياته. لقد كتب **البنّاء العظيم** فى عام ١٨٩٢ عندما كانت أندرسون لازالت تدرس فى فيينا، وقد كان من عادة إبسن أن يكون متكتمًا للغاية بشأن عمله. وخاصة إذا كان غير مكتمل وفى مرحلة تقدم وكان يحتفظ به لنفسه بشكل مبالغ فيه ولم يكن يتحدث عنه إلى أى شخص؛ إلا أنه هذه المرة كان يرسل إلى أندرسن سيلا من الرسائل والبرقيات يصف فيها تطور المسرحية التى كان يكتبها وكانت ترد عليه برسائل وبرقيات من طرفها هى الأخرى. وطوال ربيع وصيف ١٨٩٢ وبينما كانت مسرحية **البناء العظيم** تتخذ شكلاً وتتحدد معالمها ظل إبسن وأندرسن يتبادلان الرسائل والأفكار حول تطور العمل. وكانت هذه هى المرة الوحيدة فى مسيرته التى تعاون فيها مع أى شخص.

- وقد نتج عن علاقة إبسن بأندرسن رحيل آخر مفاجئ لمسودته المعتادة لأسلوب حياته حيث كان إبسن حريصا على الحفاظ على أوراق عمله ولذلك قام بتدمير كل ملاحظاته ومسوداته على مسرحية **البناء العظيم** ومعها كل خطابات أندرسون وبرقياتها. وإذا كانت أندرسون قد قامت بنشر تلك الخطابات التى تسجل علاقتهما فقد كان إبسن سيكون حريصًا أن يدع جانبًا كل مراسلاتها

بشأن **البناء العظيم** ولكن هل كانت المراسلات والملاحظات بهذه الحميمية حتى تصبح حماية خصوصية العلاقة بينه وبين أندرسن أكثر أهمية عند إبسن من إعطاء الأجيال القادمة مثالاً آخر على طرق عمله وكتابته ؟ أم كان قراره مثالاً آخر يثبت رفضه القاطع للاعتراف بأن هناك أى شخص آخر يمكن أن يؤثر على عمله؟ ربما كان كلا التخمينين صحيح.

- وبعد وفاة أندرسن قام بول بمقابلة مع خادمتها التى تبلغ من العمر أربعين عامًا والتى أخبرته أنها تستطيع أن تتذكر جيدًا إهداءين وملحوظة صغيرة كان إبسن قد أرسلها إلى سيدتها. وكان الإهداء الأول بتاريخ ١٩ سبتمبر ١٩٠٠ عبارة عن إهداء لمجموعة من أعمال إبسن المجمعة: "هيلدر تلك القوائم الخمسة والعشرون ملك كل منا فقبل أن أجدك كنت أبحث وأسعى وأنا أكتب. لقد كنت أعرف أنك موجودة فى مكان ما فى هذا العالم الكبير والواسع، وبعد أن وجدتك كتبت فقط عن الأميرات بشكل أو آخر. هـ.إ." وكان الإهداء الثانى مقتبسًا من بير جينت Peer Gynt وكان إبسن قد كتبه على إحدى نسخ مسرحية **الأشباح** : " آه أيتها الحياة - ! لم يعد هناك فرصة ثانية للعب ! / آه أيتها الرهبة - ! هنا ترقد إمبراطورية !" وكانت الملحوظة التى صاحبت باقة من تسع وردات حمراء اللون تقول : "تسع وردات حمراء لك، تسع سنوات بلون الوردات الحمراء لى أنا. اقبلى الوردات مع امتنانى وشكرى على السنوات" ("هيلدر أندرسن" ٤٨ - ٤٩). ويمكن للمرء أن يعتبر الإهذاء نوعًا من الكياسة ويوضح أن إبسن قد أطلق على كل من بارداك وراف "أميراته" قبل أن يلتقى بأندرسون ولكن الأبيات التى

اقتبسها من Peer Gynt تحمل كلمات اعتراف. لقد التقيا بعد فوات الأوان. وترمز الورود الحمراء إلى العاطفة والتعبير الرومانسى عن العرفان مما يجعلها تدحض الزعم بأن هيلدر أندرسون كانت مهمة لإبسن فقط من حيث "إنتاجه الشعرى"، حيث أن إبسن لا يشكرها فقط لأنها قد وفت باحتياجاته إلى الخيال ولكن أيضا باحتياجات قلبه. لقد أضاءت سنواته الأخيرة بشكل لا يمكن تقديره، ولقد أحبها من أجل ذلك. وهذا هو ما كان يحتفل بذكراه عندما أعطاها ذلك الخاتم الماسى المحفور عليه تاريخ ذكراهما الخاصة.

- وقد ثبتت دقة ما تذكره خادمة أندرسن فى عام ١٩٧٩ عندما قام أيفينيد آنكر Oyvind Anker بعد أن رأى الإهداءات عن طريق مالكيها بنشرها فى كتابه **مجموعة جديدة** New Collection فى خطابات إبسن ومن المهم أيضًا أن آنكر قد صدّق على صحة اكتشاف نشرته صحيفة محلية تدعى Halden Arbeiderblad فى عام ١٩٦٢ وكان هذا الأكتشاف لخطابين وبطاقتين زيارة من إبسن إلى أندرسون. وقد نشرت الصحيفة فقط التحية والتوقيع على أحد الخطابين - "إلى عصفورى البرى القادم من الغابات" و"بناءك" ، بناءِك العظيم" (انكرا ٣٩٣ - ٣٩٤) والتحية فى أحدهما - "اميرتى الجميلة والعزيزة" (انكر(١): ٤٠١) - ونص البطاقتين. الأولى تقول "إلى الأميرة" (أنكرا : ٣٨٨) والثانية تحمل تاريخ - "١٩ سبتمبر ١٨٩١ - ١٨٩٥" - ورسالة : "شكرًا لك على كل شئ، كل شئ فى تلك السنوات الأربع الثرية والرائعة ! ولك منى ألف تحية!" (انكر (١) : ٤٢٤). والأهم من ذلك كان النص الكامل للخطابات التى نشرها آنكر بإذن من

عـائلة إبسن وأقـارب أنـدرسن اللذين كـانوا لم يـزالوا على قـيـد الحـيـاة واللذين يؤكـدون بما لا يقـبـل الجـدل كل الأدلة السـابقـة التى تشـهـد على حب إبسن لأندرسـون. "إلى أين ستطيـريـن الآن؟" هكذا كـان يسـأل طائره البرى القـادم من الغابات والتى عـادت إلى أوروبـا للدراسـة "هل تحـومين حول ليبزج Leipzig .. هل سـتـعـودين إلى الوطن ثانيـة ؟ إننى سـأزور والدتك لأحـصل منهـا على بعض أخبارك. وربما سيصلك خطاب منى. إننـى أكتب فى الأغلب لأجل خـاطرى لأننى أشعـر بحـاجتى إلى أن أرسل لكِ شيئًا مـا .. آه .. كم اشتـاق إلـى الأمـيـرة . وكم أشتاق إلى أن أهبط من عـالم الأحـلام المرتفع وأفعل مـا قلت أننى سـأفعله عدة مـرات ! وفى هـذه الأثنـاء أرسل إليك بألـف تحـيـة مـن القلب ! بنـاؤك ، بنـاؤك العظيم" (٧ يناير ، ١٨٩٣ ، آنكر (١) : ٣٩٣ - ٩٤) . وبعـد تسـعـة أشـهـر عندمـا كانت أندرسـون تستمتع بجولة ناجحة للغاية فى النرويج، كتب إبسن إلى "أميرته الجميلة والعزيزة" :

لقد مر وقت طويل للغاية منذ أن سمعت أخبارًا عنك ولكن لا يمكن أن يختلف الأمـر عن ذلك فـأنت تعيشين وسـط انتصـارات واحتفـالات وأنـا سـعيـد للغـاية من أجلك ولـكن فـقـط لا تتسينى فى خـضـم كل ذلك .. لقـد فكرت فـيـك كـثـيـرًا يا جميلتى هيلدر ! هل لك أن تتخيلى كم يزداد حـزنى وأنـا أقف أمـام رقم ٣٥ (وهو العنوان الموجود على بوابة كـارل جـوهـانس حـيث عـاشت عـائلة آندرسن؛ وكـانوا انتقلوا منهـا مؤخـرًا) . أننـى أرى النوافـذ تقف طويلة للغـاية وباردة وفـارغـة. لا توجد سـتـائر أو زهور ولا توجد أميـرة تخـرج منهـا . ولا رأس فـاتنة تطل منهـا. لا توجد يد "بيضاء صغيرة تلوح لى من بعيد. نعم ، إنه فارغ تمامًا ! ...

آه هيلدر، دعينى أراكِ ثانية وأنت لم تتغيرى، كما كنت عندما رحلتِ عنى. إن لدىّ إحساسًا بأننى قد أقرضتك إلى العديد من الغرباء. إننى أريدك أن تظلى كما كنتِ . هل تسمعيننى يا هيلدر ؟ هل تعديننى بذلك ؟ ولك ألف تحية من المخلص لكِ دائمًا هنريك إبسن (٢٢ أكتوبر ١٨٩٣، آنكر (١) : ٤٠١ - ٢).

- هل أخطأت هيلدر أندرسون فى وضع هذين الخطابين الناجيين، أم تعمدت إنقاذهما من النيران مع الكتب التى تحمل الإهداء وبطاقات الزيارة مع علمها بأنه سيتم اكتشافهما فيما بعد وبالتأكيد سيتم نشرهم ؟ حتى إذا كانت قد أخطأت فى وضع الخطابين وبعض البطاقات فيبدو أنه من غير المحتمل أن تكون قد أغفلت الكتب الموضوعة على رفوفها. ويبدو أيضًا أنه من المحتمل لامرأة فى شخصيتها أن تكون قد أتقنت عملها على خير ما يرام فيما يخص محو وطمس كل شئ إذا أرادت ذلك ولكن لماذا إذن لم تحتفظ بكل الرسائل كما طلب منها إبسن وتقوم بنشرها أو تتركها لشخص آخر لنشرها بعد وفاتها ؟ ولماذا حرصت على حرق خطاباتها هى ؟ من الواضح أنها أرادت أن تخفى عن العالم حقيقة مشاعرها نحو إبسن ومعظم مشاعره نحوها مع استثناء بعض الأدلة التى لا تقبل الشك.

- ويصر كتاب السيرة الذاتية لإبسن أن علاقة إبسن بهيلدر أندرسون كانت مثل علاقته بإيميلى بارداك وهيلين راف، علاقة غير جسدية. ويؤكد كوت أن

مشاعر إبسن نحو أندرسون كانت مشاعر عذرية طاهرة : "إن ما كان يقدره فى علاقتهما هو سعادته بأن يفتح قلبه لروح أنثوية صغيرة وتتمتع بموهبة ثرية" (K ٤٣٢). بينما يؤمن ماير بأن إبسن كان منجذبًا جنسيًا إلى أندرسن كما كان إلى بارداك وراف ولكن السبب الذى جعله "لا يطور أيًا من نوبات الافتتان هذه إلى حد العلاقة الجنسية الكاملة "هو خوفه من حقيقة الجنس عندما يعرض عليه وربما كان أيضًا عاجزًا جنسيًا (M ٦٤٨). ويمكن الرد على ذلك : "ربما إلى حد كبير"، فإن إحجام رجل عن "كشف أعضائه الجنسية" على طبيب ليس دليلاً مقبولاً على خوفه من الجنس ولا يعد دليلاً أيضًا على عجزه جنسيًا، والأهم من ذلك أن ماير يفترض أن النساء الثلاث كن يرغبن أو كن سيوافقن على إقامة علاقة جنسية مع إبسن وأن إبسن كان هو الذى رفض هذا. ولكن ليس الرجل فقط هو الذى يستطيع أن يقرر، وربما كان صحيحًا أن إبسن الذى كان كما يصفه زكر، "لديه حس بالغ بتوافق الأشياء" (Z ٢٢٨) والذى كان مرتبطًا بزوجته على نحو عميق، لم يكن يريد "علاقة جنسية كاملة" ولكن لا يوجد فى خطابات أو مذكرات إيميلى بارداك ذات النشأة البرجوازية أو حتى فى "مذكرات إبسن" التى كتبتها هيلين راف التى كانت أقل منها تقليدية وتقيدًا بالتقاليد ما يدل على أن أيًا من المرأتين كانتا ستلتزمان بفعل صارخ مثل الانخراط فى علاقة جنسية وتدل شخصية هيلدر أندرسون المستقيمة أنها ما كانت لتوافق على تلك العلاقة أيضًا. ولكن يمكن التعبير عن العاطفة بطرقٍ أخرى "بجانب العلاقة الجنسية الكاملة" مثل الهدايا التى اشتملت على خواتم ماسية وورود حمراء. والأمر الهام

هو أنه ليس من المهم ما إذا كان إبسن وأندرسون ناما معًا أم لا. لقد وجدا أسلوب حياة يلائمهما وكان هذا كافيا للمشاعر التى كان يكنها كل منهما للآخر. ومهما كانت الأمور التى لم تحدث بينهما فقد حدثت أمور أخرى كثيرة ولَّدت لهما سعادة خاصة ومتبادلة. وكانت علاقات إبسن "بأميراته" الثلاث هى بالطبع مثالاً على النموذج المتكرر المألوف للرجل كبير السن المتزوج لفترة طويلة والذى يسعى لتجديد شبابه من خلال نساء صغيرات. ولكن حتى إذا كان زواج إبسن الذى امتد لثلاثين عامًا قد تحول إلى صداقة عميقة (وهو أمر لا يمكن اعتباره غير معتاد) فليس من الصحيح أن إبسن "قد أدار ظهره للحب الرومانسى لامرأة استطاعت أن تمكنه من تحقيق طموحاته، وكانت إيميلى بارداك وهيلين راف وهيلدر أندرسن أمثلة حية على ما رفضه إبسن" (M ٧٤٧). لقد تزوج إبسن من سوزانا ثوريسين لأنه كان يحبها. لقد كان فى الواقع "حب من النظرة الأولى" وبعد أن رآها للمرة الثانية كتب إبسن لعروسه المقبلة عرض زواج فى منتهى الرومانسية، وانتظر ردها وهو فى حالة من الخوف والذعر، وكان فى قمة السعادة عندما قبلت عرضه. والحقيقة أن سوزانا إبسن آمنت بموهبة زوجها من كل قلبها وأنها شجعته أكثر من أى شخص آخر، إلا أن إبسن لم يختر "قطته العزيزة" كوسيلة للتقدم فى عمله.

- وعادة ما يتم اعتبار **البنّاء العظيم** أكثر أعمال إبسن التى تحكى سيرته الذاتية. وقد قال مرة أن شخصية بطل المسرحية سولنيس Solness تحتوى على الكثير منه أكثر من أى شخصية أخرى (k٤٣٣). إن تلك الدراما التى تصور البنّاء

العظيم الذى قد شاخ ومدفون فى زواج ميت، ومع ذلك يمزقه إحساسه بالذنب لأنه قد ضحى بحياة زوجته من أجل عمله، كما يصور رعبه من الجيل الأصفر واشتياقه إلى قوة الشباب المتجددة والمحفزة لهيلدا وانجيل - غالبًا ما يتم قراءتها كـ"اعتراف شخصى مستتر" (لافرين، **إبسن** ١١٤) وكصورة تمثل حياة إبسن الشخصية الفاشلة و"تعاسته الجنسية". ومن الواضح أن انجذاب سولنيس إلى شباب وحيوية أميرته هيلدا وانجيل يعكس علاقات إبسن مع بارداك وراف وأندرسون بينما من الممكن أن يكون إحساس سولنيس بالذنب تجاه زوجته انعكاسًا لمشاعر إبسن الذى حرم زوجته من الكثير لأنه عاش بمنتهى الذاتية وكرس نفسه لفنه فقط (k ٤٣٣). وربما قل شعور إبسن بالذنب حول تكريس نفسه وإخلاصه الكامل لعمله والذى دعمته سوزانا إبسن بكل تفان وإخلاص عن الذنب نحو إدراكه بأن زوجته البالغة الذكاء لم تطور أيا من مواهبها الخاصة، وإنما كرست حياتها لعمله. ولكن الزعم بأن زواج سولنيس كان "تصويرًا مؤلمًا لزواج إبسن" فإن التخبط فى دوامة من الامتعاض الصامت والاتهامات المضادة والتى اتصف بها زواج سولنيس يحمل قليلاً من التشابه مع العلاقة بين الزوجين إبسن حيث إنهما عندما كانا يغضبان من بعضهما البعض كانا يعبران عن مشاعرهما بصراحة تصل إلى حد الفجاجة. ومن خلال قراءة خطابات إبسن إلى زوجته عندما كانت خارج أوسلو، يتبين للمرء مدى عمق عاطفته إليها. فعلى الرغم من كراهيته لكتابة الخطابات ، فقد كان إبسن يكتب باستمرار وبالتفصيل عن كل شئ كانت زوجته ترغب فى معرفته مثل صحته وأخباره وأصدقائه

وعائلته وشئون المنزل وترتيبات إعداد وجباته اليومية وقوائم الطعام وحالتهما المالية واستثماراتهما ومفاوضات حول إصدارات ونسخ من مسرحياته وحالة الطقس. ولشدة خوفه على صحة سوزانا المعتلة فقد كان يقلق عندما لا يسمع منها أية أخبار أو لا تأتيه منها رسائل ولا يجد الراحة إلا عندما يأتيه خبر منها: "كم أنا سعيد ومطمئن لأسمع أنه حتى الآن فإن كل شئ قد سار على ما يرام!" (Ls ٣٠٩). كما كان إبسن يفتقد صحبة زوجته : "إن أمسياتى وحيدة ولكننى أجلس وأقرأ على مائدة الطعام". إن خطابات إبسن ليست خطابات رجل مقيد بامرأة يمثل وجودها عبئًا عليه . وبعد عدة أسابيع من الصيف الذى قضاه فى جو سينساس يشير إبسن فى واحدة من مفكراته : "يا له من تحامل على الذات أن يحب المرء شخصًا واحدًا!" (OI ٧ : ٤٨٥).

- إن شخصية هيلدا وانجيل تعد إلى حدٍ ما وبطرق مختلفة مزيجًا من بارداك وراف وأندرسون. بعد أن قرأت بارداك المسرحية قالت : "لم أر نفسى" (كنج "إبسن وايميلى بارداك" ٢ : ٩١)، وبالتأكيد لا يوجد شئ فى بارداك يشبه هيلدا وانجيل والتى تشبه فى قسوتها تلك "الشيطانة التى تخرب البيوت" والتى ذكرها إبسن لجوليوس إيلياس. لقد وصف سولنيس هيلدا "بالطير الجارح". وعندما قالت بارداك أنها لم تر نفسها فى **البنّاء العظيم**، قالت : ولكننى قد رأيته هو" (كينج٢ : ٩١). وتأتى حماسة سولنيس ووعوده العاطفية بحياة حافلة جديدة مع الأميرة التى أحب" (٨٥٦) لتذكرنا بوضوح بخطط إبسن العظيمة التى تخيلها مع أميرته فى جو سينساس و"مملكة أورينجيا" (٨٥٦) وهو الاسم الذى أطلقه

إبسن على الملكة التى سيبنيها لها. ومما لاشك فيه أن شخصية هيلدا غير المعتادة تحمل شيئا من شخصية هيلين راف والتى سجلت فى "مفكرة إبسن" أن إبسن كان يدعوها مازحًا "بالوثنية" لأنها لم تتعلم فى كنيسة أو مدرسة، لقد "نشأت فى الغابة" (OI ٧ : ٥٦٥) . وتأتى تصريحات سولنيس التى يعرب فيها عن اشتياقه لشباب هيلدا لتذكرنا بما قاله إبسن لراف وهو يصف سر إعجابه الشديد بها. ومن بين تأثير كلٍ من النساء الثلاث على المسرحية، يأتى تأثير هيلدر أندرسن فى المقام الأول. فعلى المستوى الخارجى فإن الجوَّالة هيلدا، بصحتها القوية وطريقتها الفظة فى الحديث تشبه أندرسون بشكل مباشر. وكانت عبارة "الطير الجارح القادم من الغابات" فى خطاب إبسن لأندرسون مقتبسة من وصف سولنيس لهيلدا (٨٣٣) وتصريح إبسن لأندرسون بأنه أراد أن يفعل ما قلته "مرات ومرات" مقتبس من وعد سولنيس لهيلدا أنه سيقبلها مرات ومرات" (٨٥٦). والنهاية التى ينهى بها إبسن خطابه "بناءك، بنّاءك العظيم" مستوحاة من كلمات هيلدا" **بناءى** ، بناءى العظيم" فى نهاية المسرحية (٨٦٠) . والأهم من ذلك فإن ذلك الانجذاب الشديد بين سولنيس وهيلدا يعكس ذلك الموجود بين إبسن وأندرسون ووصف سولنيس لهيلدا بأنها المرأة التى ستجدد شبابه يعكس إحساس إبسن والذى عبر عنه فى خطاب إلى برانديز عن جيته وماريان فون ويلمر. وقد أطرى إبسن أندرسون بمجاملة عاطفية عندما جعل سولنيس وهيلدا يلتقيان فى ١٩ سبتمبر، وبعث إلى صديقة أندرسون المقربة نسخة من الطبعة الأولى من المسرحية مع الملاحظة التالية:

"مع أرق أمنياتى بعيد ميلاد سعيد أعطيك هذه النسخة من دراما هيلدا والبنّاء العظيم" (آنكر ١ : ٣٩٣) .

– ولكن اختلفت نهاية دراما هيلدا والبناء العظيم عن نهاية هيلدور المؤلف المسرحى العظيم، فإن أهمية أندرسون الكبرى **فى البنّاء العظيم** لا تكمن فيما تشترك فيه من صفات مع شخصية هيلدا وانجيل ، ولكن فيما اختلفت عنها. حيث إن أندرسون امرأة كرست حياتها من أجل فنها، ولذلك لم تكن بحاجة إلى أن تسعى لتحقيق ذاتها من خلال أعمال بطولية لرجل عظيم، فبدلا من أن تطالب إبسن بأن يفعل "المستحيل" ، كما طلبت هيلدا من سولنيس، فإن أندرسون وهى تتقن مهاراتها الاحترافية فى فيينا ساعدت إبسن على أن يكتب مسرحية عن امراة تطالب رجلاً بفعل المستحيل، ويموت وهو يحقق ذلك. وكان إبسن حريصًا على أن ينهى **البنّاء العظيم** فى ١٩ سبتمبر (١٨٩٢)، وعندما عادت أندرسون إلى الوطن أعطاها النسخة الأولى المنقحة كهدية . لقد كان ذلك البناء الخيالى لما كان من الممكن أن يحدث لو أن الكاتب المسرحى و"صديقته الرائعة والحكيمة والمخلصة" لم يعرفا كيف يحبان بعضهما هو تلك المسرحية التى كانت مسرحيتها كما هى مسرحيته.

ربة الانتقام الحبيبة : البناء العظيم

– إن أهم قدوة لهيلدا وانجيل هى نفسها كفتاة صغيرة. ومثل ابنة دكتور وانجيل الصغرى **فى السيدة القادمة من البحر** فإن هيلدا كان لديها ذوق للأشياء

المروعة حيث إنها تشعر بالإثارة لأن لينجستراند المتوفى لن يكون أبدًا النحات الذى أراد أن يكونه، وكما تقول فهى تعتقد أن ذلك قد حدث "بفضلها" (٦١٩) . وتشعر هيلدا أيضًا "بالإثارة" لاصطيادها تلك السمكة العجوز والقوية فى بركة وانجيل (٦٣٤). وتعتقد هيلدا أن عكس الإثارة هو الرجال الذين لا يتمتعون بصفات بطولية: "انظرى إليه وهو يزحف إلى الأمام!" هكذا تقول وهى تصف لينجستراد المريض (٦١٧) . والرجل الوحيد الذى يحظى بلقب بطولى بالنسبة لهيلدا هو ذلك البحَّار فى التمثال الذى نحته لينجستراند والذى يصوره وهو ينتقم من زوجته الخائنة. وينعكس شغف هيلدا بالعنف والموت فى خيالها "المثير" بأن تحظى بزوج متوفى وبأن تصبح "عروسا صغيرة فى حالة حداد" ترتدى السواد حتى عنقها (٦٨٢)، كما أن هوس هيلدا بالموت يماثل هوسها بالجنس، ومع معرفتها بأن لينجستراند لن يعود أبدًا من رحلته فى أوروبا فهى تستفهم منه هو وبوليت عن خطط زواجهما. وهى تنكر بازدراء كون آرنهولم الذى يبلغ السابعة والثلاثين من عمره رجلاً مغريًا جنسيًا، إلا أنها تخمن بشئ من العبث أن زوجة والدها تغازله.

- وتتفرد هيلدا وانجيل كنموذج وحيد ولافت للنظر فى أعمال إبسن فى أنها الشخصية الرئيسية الوحيدة التى تظهر مرتين، فهى هيلدا فى **السيدة القادمة من البحر** والتى التقاها البنَّاء العظيم سولنيس عندما جاء إلى مدينتها منذ عشر سنوات، ولقد كانت رؤيته وهو يضع إكليلاً من الزهور على برج الكنيسة العالى أكثر إثارة من قتل السمكة العجوز أو التأمل فى حياتها كأرملة. وتتبع إثارة هيلدا

من براعة سولنيس فى عمله وكذلك من احتمال موته : "ماذا لو انزلق ووقع - هو البنّاء العظيم بنفسه!" (٨٠٥).

- فى **السيدة القادمة من البحر** يأتى ذوق هيلدا للأشياء المروعة واهتماماتها المرعبة كنوع من الفاصل الكوميدى غير المعتاد لأحداث الدراما الجادة. ولكن ما يعتبر شيئًا مسليًا ومضحكًا فى المسرحية الأولى يتبعه عواقب خطيرة فى **البنّاء العظيم** والتى تحتفظ بطلتها هيلدا وانجيل ذات الثلاث والعشرين ربيعًا بشغفها بالرجال ذوى الحياة البطولية المحفوفة بالخطر . وفى **السيدة القادمة من البحر** يبدو تكرار هيلدا لكلمة "الإثارة" كمجرد انعكاس لعدم نضجها ولكن فى **البنّاء العظيم** فإن كلمتها المفضلة توحى بوضوح بسحرها ومظاهرها الجنسية والتى منحتها مزيدًا من القوة. ويخبر لينجستراند هيلدا بأنه عندما يعود من رحلته سيفكر فى الزواج منها وحينئذ ستكون قد نضجت وتحولت إلى شابة طيبة. وإذا كان مقدرًا للينجستراند أن يعود إلى ليسانجر، لكان قد وجد أن هيلدا قد أصبحت استثناءً لنظريته عن تطور الأنثى.

- وتقوم المشاهد الأولى من **البناء العظيم** بتصوير تعاسة سولنيس التى جعلته يلجأ إلى هيلدا كعلاج سحرى وفورى لما كان يعانى منه. وتبدأ المسرحية بتابلوه يصور أعمال البنّاء ، ثلاثة عمال صامتين : بروفك الميت، "**رجل عجوز هزيل**" وابنه راجنار Ragnar **وهو ينحنى إنحناءة خفيفة**"، وخطيبة راجنار كاجا " Kaja "فتاة رقيقة .." **يبدو من مظهرها كما لو كانت مريضة**" (٧٨٥). ويتناقض مظهر

ذلك الرجل القوى ذى النفوذ مع مظهر أتباعه الضعفاء ويبدو سولنس وهو يملَس شعر كاتبة حساباته وهو ينهر راجنار وهو ينفجر فى أذواق زبائنه السوقيين كمثل صارخ للقوة والثقة بالنفس، إلا أن حديثه مع بروفك العجوز يكشف النقاب عن رجل يأكله الخوف من "الجيل الأصغر" حتى أنه جعل من راجنار عدوا. وعندما يعلم أن الزبائن الذين قد استخف بهم من قبل قد طلبوا من راجنر أن يصمم منزلهم، ينفجر فى نوبة من الدفاع المرير : "هكذا الأمر إذن ! هالفرد سولنيس Halvard Solness عليه أن يبدأ فى التقاعد الآن ويفسح مكانه للشباب، أو حتى لمن هو أصغر من ذلك . مجرد أن يترك مساحة مساحة! مساحة !" (٧٨٩ - ٩٠). ويقوم بروفيك Brovik الذى يرغب بشدة فى أن يرى ابنه ناجحًا قبل وفاته بالاحتكام إلى العقل : "يا إلهى ، ثمة مكان هنا كاف لأكثر من رجل واحد" - (٧٩٠) ويرد سولنيس بإجابة ضعيفة وتقريبًا مضحكة - "لم تعد هناك مساحة كافية هنا" - ويعقب ذلك بخطبة عنيفة مبالغ فيها حول ما ينذر به الموقف : "إننى لن أستسلم أبدًا ! أنا لا أتنازل أبدًا. ليس طواعية . لن أفعلها أبدًا فى هذا العالم. أبدًا !" ويقف سولنيس عاجزًا أمام خوفه وذعره حتى إنه لا يرق ولا يلين عندما يذكره الرجل العجوز : "هل يجب أن أموت وأنا فقير ؟" (٧٩٠) .

- ولشدة خوف سولنيس من مغادرة راجنار له ليبدأ عمله الخاص فإنه يلجأ إلى التظاهر بأنه يحب خطيبة راجنار كاچا، لأنها إن بقيت فسيبقى راجنار كذلك. ويتلاعب سولنيس بكاچا وهو يداعبها ويقبلها ، متهمًا إياها بأنها تريد أن تهجره، وترتعش كاچا من فرط الإثارة و"تهوى أمامه" وهى تعرض حبها الخانع له فى مشهد يثير الرثاء. "كم أنت طيب معى ! كم أنت رائع للغاية معى!"(٧٩٢).

- وبينما تترنح كاچا المغشىّ عليها وهى تعود إلى مكتبها يدخل أحد الأشخاص الضعفاء معتلى الصحة الذين يحيطون بسولنيس، حيث تبدو زوجته آلين " Aline نحيفة ومهمومة" (٧٩٢) وتبدو كما لو كانت شبح امرأة وكذلك كطفلة وهى ترتدى السواد ويتدلى شعرها الأشقر فى جدائل مجعدة. وتتحدث "بشئ من البطء وبصوت حزين" وتعرب عن عدم رضاها عن زوجها عن طريق كلمات مهذبة تحمل معنىً مزدوجًا وبها نبرة اتهام : "أخشى أننى أتطفل". حتى الدكتور هيردل الأبله يفهم تلميحاتها، فعلى سبيل المثال : "أنت محظوظ بالتأكيد يا هالفرد لحصولك على تلك الفتاة" (٧٩٤) .

- وترضى سهام آلين سولنيس الصغيرة ضد زوجها رغبته فى أن تعاقبه. ويفضى سولنيس إلى الطبيب أن آلين لم تتعاف أبدًا منذ أن أحترق منزل عائلتها منذ اثنىّ عشر عامًا بينما "نهض هو من الرماد" ليصبح "الرجل الأول" فى مجاله (٧٩٩) ويرتبط شعوره بالذنب تجاه نجاحه بخوفه من أن يتم استبداله والذى يعذبه صباحًا ومساءً لأنه قد حظى بحظ كبير من قبل، والآن فإن الأمور "سوف تتغير". ويرفض الطبيب خوف سولنيس بمنتهى العقلانية - "ما هذا الهراء ! من أين يأتى هذا التغيير ؟ - مما يجعل سولنيس ينفجر غاضبًا مرة أخرى كما فعل سابقًا مع بروفك : "سيصيح شخصٌ أو آخر : تنح جانبًا لى ! وسيسارع كل الآخرين فى المجئ بعده وهم يهزون قبضاتهم ويصيحون : افسح المكان - افسح المكان - افسح المكان ! نعم أيها الطبيب . من الأحرى لك أن تحترس فسيأتى الشباب هنا يومًا ما ليقرع الباب"(٨٠٠) .

- وفى الانقلاب المسرحى الذى يعقب ذلك، يتجسد تشخيص سولنيس فى دقة هيلدا الشهيرة على الباب. وبعد وصولها يحاول الطبيب أن يطلق مزحة ذكية: "لقد جاء الشباب فعلاً يقرع بابك" "نعم ولكن هذا كان شيئًا آخر تمامًا" يجيبه سولنيس "بمرح" (٨٠٢) .ولكنه أخطأ فى تعريف خصمه والذى لم يكن غريمًا ذكرًا شابًا وإنما أنثى شابة معجبة. لم تحتو أية مسرحية لإبسن على ذلك الحس القوى بالموت منذ مسرحية الأشباح حيث تدخل هيلدا حاملة لسولنيس الموت معها كما لو كانت تحمله فى حقيبة الظهر التى تحملها وكما يلاحظ دائمًا فإن اسمها يربطها بربة الحروب هيلد Hild، فبالتأكيد كما كانت هيلد تختار محاربيها لقاعة الأبطال، اختارت هيلدا سولنيس للموت البطولى.

- وتبدو هيلدا كروح حرة ورائعة عند وصولها وهى لا تحمل شيئًا سوى ملابس الجوالة على ظهرها وبعض الملابس الداخلية. ويتذكر دكتور هيرجل أنه التقاها فى الصيف الماضى فى فندق فى الجبل حيث كانت شابة لعوب شيئا ما، كما يقول لها الدكتور هيردل ليغيظها وتجيب هيلدا بشكل يجعلها تبدو كلونًا هيسيل Lona Hessel "إننى لأفضل أن أكون ذلك عن أن أجلس لأحيك الجوارب مع السيدات العجائز الشمطاوات" (٨٠٠) وتدعو هيلدا نفسها لقضاء الليلة ثم تعطى لنفسها حق إدارة غرفة عمل سولنيس وتقوم بعمل جولة تفتيشية على

محتوياتها. ولكى تعيش حجم المنافسة ترغب هيلدا فى معرفة نوع كاتب الحسابات الذى يكتب الدفاتر، وعندما تعلم بأنها أنثى فهى تزيد أن تعرف ما إذا كانت متزوجة أم لا . ويقترح سولنيس بشئ من العبث أنه فى حالة رحيل كاتبة حساباته فربما ترغب هيلدا فى أخذ مكانها، وترفض هيلدا بصلابة حيث إن لديها خططًا أخرى لتقوم بها لنفسها **وللبنّاء العظيم** : "لأن هناك الكثير يمكن عمله هنا **(تنظر إليه وهى تبتسم)** الا تعتقد ذلك أيضًا ؟" (٨٠٤) .

- وتفاجئ هيلدا سولنيس ثم تسحره بذكرياتها الرائعة لبنائه البطولى الذى يعود لعشرة أعوام وحتى لأعماله الأكثر شجاعة وبطولة : "إننى لم أحلم أبدًا بوجود بنّاء فى هذا العالم يمكنه تشييد برجًا بهذا الطول ثم تقف أنت هناك على القمة شامخًا كالحياة!" (٨٠٥) ويتذكر سولنيس مجموعة من الطالبات وخاصة "واحدة من تلك الشيطانات اللاتى يرتدين الأبيض - كيف استمرت فى الصراخ والتلويح لى" حتى جعلته يكاد يفقد توازنه وتجيبه هيلدا "هذه الشيطانة الصغيرة كانت أنا" بالطبع وتصر أن البنّاء العظيم لم يكن ليسقط ابدًا، فقد كان مصدر إثارتها هو مدى تحكمه بنفسه : "لقد كان الأمر مثيرًا بشكل زائع وأنا أقف بالأسفل وأنظر إليك فى الأعلى .. وأنك لم تشعر بأقل إحساس بالدوار!" ويشكك سولنيس فى يقين هيلدا بتوازنه التام، ولكنها ترفض أن تستمع إليه : "كيف استطعت إذن أن تغنى وأنت واقف بالأعلى؟" ويعترض البنّاء العظيم ثانية قائلاً : " إننى لم أغن أى شئ من قبل فى حياتى" وتصر هى : "بلى . لقد كنت تغنى وقتها وكان صوتك يشبه موسيقى الهارب وهى تملأ الهواء" (٨٠٥) .

- وتخفى نبرة الإعجاب الطفولى التى تحكى بها هيلدا قصة صعود بطلها قصة فرعية أخرى أكثر شهوانية حيث إن وصفها للإثارة المتصاعدة التى شعرت بها وهى ترى البناء العظيم وهو يصعد إلى البرج، حيث شعرت فى هذه اللحظة بقوته بداخلها وسمعت بموسيقى تهزها - يعد سردًا لفعل ممارسة الحب الذى يؤدى فيه سولنيس دور الذكر الخبير ذى الحنكة والتجربة والذى يصل بشابة مستثارة عديمة الخبرة إلى قمة اللذة. وتتابع هيلدا قصة تجربتها الجنسية المتصصة بسرد ما تطلق عليه الشئ الحقيقى" (٨٠٦) . فى أفضل تقاليد الرواية النسائية" فى القرن التاسع عشر (وهو النوع الذى قرأته ايما بوفارى Emma Bovary فى الدير) إن بطلها جاء إلى منزلها بعد صعوده وقابلها وحدها فى غرفة، وقد أُخذ فورًا بجمالها. وقد أطرأها بمجاملات كثيرة وهو يدعوها أميرته" ووعدها بأن يأتى إليها بعد عشر سنوات ويحملها إلى "مملكته" ثم أخذها بين ذراعيه بعد ذلك وقبلها "عدة مرات" (٨٠٧) . وبالرغم من أن سولنيس يعترف بذلك بشكل صريح وغير متحفظ ، إلا أنه كان يطرى الفتاة بقليل من المجاملة - "حسنًا، بعد تلك الوجبة الشهية ، لا أعتقد أننى فى حالة تسمح بعد الأموال !" (٨٠٧) ولكن ينبهر سولنيس ويشعر بالإطراء من طريقة وصف هيلدا لتأثيره عليها ويجعله تقطيبها وعبوسها عندما يرفض قصتها أكثر ليونة. وفى غضون عدة ثوان يتحول كلامه من : "لابد أنك قد حلمت بكل الأشياء التى تقولينها "إلى" آه، حسنًا، بالله عليك - إذن لقد فعلت الشئ أيضًا!" ويسمح سولنيس لهيلدا بأن تأخذه عبر تفاصيل ممارسة الحب "أنك ألقيت بذراعيك

حولى؟ " "حسنًا" "وجعلتنى أنحنى إلى الوراء" ، "إلى الوراء كثيرًا" "وقبلتنى" "نعم، قبلتك" "عدة مرات ؟" "قبلتك قدر ما تشائين" (٨٠٧ - ٨) .

- ويساير سولنيس هيلدا لأنها تجلب له نوعًا من الراحة من تعاسته، حيث تتناقض صحتها الجسدية بشكل كبير مع صحة آلين المعتلة. ويميزها ذوقها للمعمار المنزلى الدرامى ورؤيتها للبيوت التى تحمل أبراجًا "شيئًا يشير بحرية نحو السماء" مما يجعلها تظهر كتوأم روحى لسولنيس : "من الغريب أن تقولى هذا. إنه بالضبط ما أردته". ويأتى إيمان هيلدا بعبقرية سولنيس ممتزجًا بشبابها وتصميمها ليجعل منها حليفا مثاليًا لرجل يخشى ضياع قواه : "لقد كنت وحيدًا هنا - وشعرت بالعجز وأنا أراقب كل شئ (وبصوت خافت) يجب أن أخبرك بأننى قد أصبحت أخشى بشدة من الشباب" (٨١١).

- وفى شدة انغماسه بذاته ، يرى سولنيس هيلدا كما يرى كاچا وعائلة بروڤيك فى ضوء ما يستطيع أن يستفيد به منها وتعده هيلدا باستعدادها لخدمته : "هل تستطيع أن تجد أى نفع منى يا سيد سولنيس؟" (٨١٢) ويحييها البنّاء بابتهاج وهو يرى قواه التنافسية تولد من جديد : "آه . بالطبع أستطيع ! لأننى أشعر أنك أيضًا قد أتيت - تحت لواءٍ جديد وبعد ذلك فإن الشباب سيقف أمام الشباب - ! " إلا أن سؤال هيلدا يبدو ماكرًا، فعلى الرغم من أن شفتيها ترتعشان مثل كاچا وهى تكرر طلبها : "هل تستطيع أن تجد أى نفع منى ؟" - إلا أنها هى نفسها تشبع حاجة البناء العظيم ويطمئنها سولنيس :" أنتِ أكثر شخص

احتجت إليه" - إلا أن ذلك لا يرضيها فعلى الرغم من أنها تحدق فى سولنيس بسعادة وهى تقول : "إذا لقد حصلت على مملكتى!" إلا أنها تغير جوابها عند نزول الستار : "تقريبًا" - هذا ما قصدته" (٨١٣) .

- وتصر هيلدا أنها قد نضجت وهى فى الثانية عشرة من عمرها - "أو ربما أننى لم أكن طفلة تمامًا - لست القطة الصغيرة التى تخيلتها" (٨٠٩) - إلا أنها تخلط بين الحس الجنسى والنضوج. لقد تركت والدها يخطبها لرجل يكبرها سنًا إلا أنها ظلت تحتفظ لعشر سنوات بذكرى الوقت المثير حتى "ظهر السيد سولنيس" بطلها .وهى تطالبه الآن بأن تشعر بنفس ما شعرت به وقتها. ويظهر هوسها الصبيانى بالجنس عندما تشرح لسولنيس "بكل جدية" أنها ظلت تصدق لعشر سنوات أن بطلها سيعود ليمنحها "مملكة" : "إذا كنت تستطيع أن تبنى أطول برج كنيسة فى العالم، فقد بدا لى أنك تستطيع أن تشيد مملكة أيضًا" (٨٠٩) ويبدو الأمر أقرب إلى الاعتقاد بأن برج كنيسة المقاطعة النرويجية هو الأطول فى العالم من الاعتقاد بأن بانيه يستطيع أن يشيد آخر ذا حياة سحرية. وهيلدا توقف الزمن كما لو كانت فى قصة خرافية، فقد انتهت تلك السنوات العشر وجاءت هى لتطالب بأميرها الذى لا يشيخ والذى لا زال الرجل الذى علق إكليل الزهور على برج الكنيسة المرتفع. ويبدو من الواضح أن هيلدا تعانى من توقف فى النمو، وأنها تنام بشكل لائق فى منزل سولنيس فى حضانة الأطفال. وما يثير الإعجاب هو استخدام إبسن لطبيعتها الغريبة ليجعل تاريخ الحالة يظهر برمزية عالية. وتبدو هيلدا شابة بشكل انتقامى حيث إنها لم تكبر أبدًا .

- وتتميز العلاقة بين سولنيس وهيلدا بأنها علاقة متشابكة ذات نظرة أحادية كونها كل منهما عن الآخر؛ حيث يرى الرجل العجوز تلك الشابةالتى تنبض بالحياة كرفيقة شجاعة ذات روح حرة ستساعده على استرداد قواه الخائرة - بينما ترى هى ذلك الرجل العجوز الناجح كنموذج لشخصية الأب البطولية والتى ستعطى انجازاته معنىً لحياتها. ولكن ذلك الإيحاء الملهم الذى يقوى سولنيس أمام الشباب الذى يخشاه تجسيد شابة قلقة عقدت عزمها على أن تحيا من جديد تجربة جنسية مثيرة إلا أن ذلك المهندس المعمارى العظيم والرائد فى مجاله يخشى القمة، وهو رجل خائف وصل إلى قمة سن اليأس الذكورى" F (781) ومن البداية وحتى النهاية يتعلق سولنيس وهيلدا بأنصاف الحقائق فيما يخص هوية كل منهما التى يعرفها الآخر. ويكمن إبداع **البنّاء العظيم** فى ذلك الامتياز الجزئى الذى يمنحه الوهم المشترك. وعلى العكس من المسرحيات التى سبقتها **أعمدة المجتمع، بيت الدمية، الأشباح، عدو الشعب والسيدة القادمة من البحر، وهيدا جابلر** والتى يعبر الحدث فيها عن تلك الحركة التقليدية للدراما الغربية منذ التراجيديا اليونانية وهى الحركة من الوهم إلى الحقيقة، فإن **البنّاء العظيم** لا تجرد أبطالها من أوهاومهم وإنما تكشف تلك الأوهام، ولا تعتمد أزمة الحدث على انقلاب يتبعه تنوير وإنما تأتى لحظة الذروة من تصعيد الوهم والذى يبقى قويًا وثابتًا حتى عند حل عقدة المسرحية.

- وتبدو الأميرة هيلدا هى الاستجابة لصلوات الرجل العجوز، فهى المرأة المتفهمة **بلا منازع**. ويهتف الرجل العجوز : "آه. هيلدا - كم أنا محظوظ لأنكِ

أتيتِ ! أخيرًا لقد وجدت الآن شخصًا أستطيع التحدث معه" (٨٢٢) وتتحدث هيلدا كما تستمع إلى سولنيس وتخبر البنّاء الخائف بما يريد أن يسمعه تمامًا: "ليس هناك من لديه الحق فى البناء سواك. يجب أن تكون متفردًا تمامًا فى ذلك" . (٨٢١) كما تسمح هيلدا أيضا لسولنيس بأن يزيح عن كاهله إحساسه بالذنب نحو زوجته. وتستمع إليه وهى مسحورة وهو يخبرها كيف اكتشف ذلك الشرخ فى مدفئة منزل عائلة آلين، وكيف احتفظ بالأمر سرًا وتقلل هى من حدة لومه لنفسه عندما تعلم أن الحريق قد بدأ فى مكان آخر : "إذا ما الهدف من كل ذلك الجلوس والنحيب حول المدفئة المتصدعة؟" (٨٣٠) ويحتاج سولنيس إلى "ضمير قاسٍ" مثل ضميرها ليحرر نفسه من مخاوفه، وتسمح له بأن "يتجرأ" ويطلب "أكثر ما أراده" (٨٣١ - ٣٢) وتستجيب بشدة لمقارنته لها "بالطير الجارح" "ولم لا أكون طيرًا جارحًا ؟ لما لا أذهب لأصطاد أيضًا؟وأحصل على الغنيمة التى أسعى إليها؟" (٨٣٣) ويتراجع سولنيس عن تعليقه بسرعة : "كلا . أنت أشبه بفجر يوم جديد، وعندما أنظر إليك أشعر كما لو كنت أنظر إلى شروق الشمس". ويجب أن ينفى قسوتها لأنها تتعارض مع كونها مخلِّصته، وهو شعور قوى يبدو له كما لو أنه قد "استدعاها" من أجله (٨٣٣) .

- ويصدر ما يتيح ذلك نفس التأثير الساخر لدَقّة هيلدا على الباب فى الفصل الأول. "ماذا أردت منى ؟" "أنتِ شابة يا هيلدا" : الشباب الذى أخشاه بشدة؟" والذى أتوق إليه بشده من داخلى" "(وتقوم هيلدا وتذهب إلى الطاولة الصغيرة وتأخذ حقيبة راجنار بروفيك)" (٨٣٣ - ٤٣) والمرأة التى ستنقذ

سولنيس من غريمه هى موظفة غريمه غير الذكية. هيلدا تقلل من شأن خوف سولنيس - "إذا حظى راجنار بروفيك بفرصته ، سيساوينى بالأرض" (٨٣٤) وتعتبر أن خوفه من شئ تافه مثل ذلك خوفًا فى غير محله: "ياللعار يا سيد سولنيس ! .. لا تقل مثل هذه الأشياء!" (٨٣٥) والأحرى برجل عظيم مثله أن يطلق سراح راجنار وهو عمل تعتبره هيلدا موازيًا لصعوده البطولى : "إننى أريد أن أراك عظيمًا. أراك بأكليل الزهور فى يدك - عاليا فوق برج الكنيسة .. ولذلك أخرج قلمك الرصاص !" (٨٣٥) .

- وبإجبارها له بأن يوصى برسومات راجنار فإن هيلدا تحرر سولنيس من اعتماده المخزى على تابعه ومرؤوسه وتشفيه من خوفه المرضى. ويمكنه الآن أن يسمح لراجنار وكاجا بالذهاب ويتخذ قرارًا بأن "راجنار الآن يستطيع أن يقوم ببعض البناء" ثم يتبعه بتلميح واضح بأنه هو نفسه سيفتتح المنزل الجديد : "سنعلق أكاليل الزهور هذا المساء - **(ثم يلتفت إلى هيلدا)** سنعلقها عاليًا على قمة البرج" (٨٣٧) . وتحرر هيلدا سولنيس ولكنها تجلب له الهلاك فى نفس الوقت لأنه بعد أن يعلق سولنيس الأكليل سيكون بمقدور راجنار أن يقوم بكل البناء الذى يريده.

- ويؤمن سولنيس بأنه لابد وأنه قد "استدعى" هيلدا إليه لأنها تتحدث عن ذلك الجزء منه الذى يتوق إلى أن يطرح بشكه بنفسه جانبًا ويواصل عمله. وتظهر آلين كغريمة هيلدا فى مثلث يشبه كاتيلين Catiline حيث يحاصر البطل

بين امرأتين، يرتبط بإحداهما التى هى زوجته بعقدة ذنب وبعادتها فى حمايته، وترجوه هذه الزوجة بأن يتخلى عن طموحه، وينجذب إلى امرأة أخرى مهلكة تحثه على القيام بأعمال بطولية. وتتبارز كل من هيلدا وآلين على سولنيس بلغة صريحة ومباشرة تتدفع لتعبر عن ذلك الصراع الجنسى والنفسى المزدوج "بالله عليك يا آنسة وانجيل ما الذى تفكرين فيه - زوجى الذى يصيبه الدوارا" "هو يصيبه الدوار؟ مستحيل !" (٨٣٨) ومثل زوجة كاتلين أوريليا Aurelia، فإن آلين تهتم فقط بسلامة زوجها الجسدية، ولذلك فهى تخرج من برودها العدوانى عندما تعرف بإمكانية صعود زوجها للبرج وتخرج "مرعوبة" لتبحث عن الطبيب. وتستخدم هيلدا طريقة فيورا Furia المزدوجة فى تشويه سمعة بطلها وملاطفته لتتملقه : "هل ذلك صحيح أم لا ؟ .. إن بنَّاءى العظيم لا يجرؤ ولا يستطيع أن يتسلق شيئًا بناه ؟ .. لا يمكن أن يصيبك الدوار أبدًا !" (٨٣٨ - ٣٩) ومثل كاتيلين الذى يصف حياته مع أوريليا على أن "جزءًا منها موت وجزءًا منها سبات عميق" (٦٧) ويرحب بفيورا لأنه يميز بداخلها "عبقرية وصورة" نفسيته هو (٦٩) يقبل سولنيس بتحدى المرأة التى أصبحت **نفسه الثانية** والتى تمثل مطالبها جلّ أمنياته فمملكة هيلدا ليست أقل من تلك الهياكل العظيمة التى يتوق البنّاء العظيم لصنعها وبافتتاحه للمنزل الجديد فهو يرسم حدود المستقبل التى ألهمته هى بتحقيقه : "ستعيشين فى أعلى غرفة فى البرج يا هيلدا تعيشين كأميرة .. إذن سنعلق الأكليل هذا المساء - أيتها الأميرة هيلدا" (٨٣٨ - ٣٩) .

- ستسكن هيلدا فى المنزل الذى رفضته آلين. لقد بناه سولنيس ليساعد زوجته على نسيان خسارتها وبذلك "تتحسن الأمور" بينهما (٨١٥)، ولكن آلين لا تريد أن تتوقف عن الحداد : "**وانفجرت فى نوبة من الحسرة والعويل** . إنك تستطيع أن تبنى قدر ما تشاء يا هالفرد، ولكن بالنسبة لى فأنت لن تستطيع أن تبنى بيتًا حقيقيًا ثانية أبدًا" وييأس سولنيس من زواجه الفاشل : "لا يوجد أدنى بصيص من الضوء فى هذا المنزل!" (٨١٧)، وتصحح له آلين بحقد : "لا يوجد منزل يا هالفرد".

- أن تعاسة آلين الكئيبة مرتبطة بعقيدة الواجب التى تدين بها. إنها تعد حجرة هيلدا لأنها "فقط تقوم بواجبها" (٨١٩) وهى تلوم نفسها على انهيار زواجها وموت أبنائها لأنها تنصلت من التزاماتها كزوجة وكأم بعد الحريق، وتخبر زوجها "لقد كان علىّ أن أقوم بواجباتى على كلا الناحيتين - نحوك ونحو الأطفال. لقد كان علىّ أن أكون قوية" (٨١٧) . ويبعث تحليل الذات هذا للفشل الأدبى والمعنوى على السخرية الشديدة فى كونه قائم على أسباب خاطئة تمامًا، حيث إن تكريس آلين للواجب هو ما تسبب فى موت الأبناء. ويفضى سولنيس إلى هيلدا بأن آلين أصابتها حمى أثرت على لبنها، ولكن كان عليها أن تعتنى بهم بنفسها لأن ذلك هو واجبها كما قالت" (٨٢٤) ومثل السيدة ألفينج فى أدائها لواجبها كامرأة ، فقد دمرت السيدة سولنيس بسذاجتها نسلها. فقد شرب التوأمان لبن الواجب المسموم وماتا.

- وتكمن سخرية مماثلة فى اعتقاد سولنيس الخاطئ أن تعاسة زوجته سببها موت أبنائهما. ويفضى سولنيس بهمومه إلى هيلدا حيث يشرح لها بشئ من الشعور بالذنب كيف أن الحريق الذى سمح له بالسعى وراء نجاحه قد دمر حياة زوجته". لقد كان على ثمرة حياتها أن تقطع وتسحق وتتحطم لأشلاء صغيرة حتى تستطيع ثمرة عملى أنا أن تصل إلى قمتها. (٨٢٦) . ويتحسر سولنيس كيف أن آلين نفسها كان لديها "موهبة البناء" "بناء روح الأطفال" (٨٢٧). وتبدو تلك الرؤية لمهنة آلين تعظيمًا سخيفًا للأمومة المؤسفة التى تندم عليها. وفى المواجهة التى تحدث بين هيلدا وآلين والتى يبدأ معها الفصل الثالث فإن هيلدا ليست لديها أية مخاوف حول الارتباط مع غريمتها فتتحدث بتعاطف عن حياة آلين الحزينة : "كم أنتِ مسكينة يا سيدة سولنيس. فى البداية الحريق" (٨٤٢) ثم تشير إلى موت الأطفال، فتضيف هيلدا "ثم أتى ما هو أسوأ". وتأتى اجابة آلين المتسائلة "أسوأ؟" لتشير إلى الإفشاء الذى على وشك الحدوث وتقوى هيلدا من تعبيرها "الأسوأ على الإطلاق" - ولكن تظل آلين فى حالة من عدم الفهم "ماذا تعنين؟" مما يجبرها على ذكر ذلك الحدث المروع : "لقد فقدت ولديك الاثنين"، وتفاجئ آلين . "آه . هم" وكعضو فى عالم القس ماندرز الأخلاقى تشرح لها : "هذا شئ مختلف تمامًا. لقد كان ذلك عمل العناية الإلهية كما تعلمين. لقد كان موت الطفلين عقابًا عادلاً لفقدانها القوة، وبالنسبة إلى الطفلين "لا نملك سوى أن نكون سعداء من أجلهما لأنها فى أفضل حالٍ الآن - فى أفضل حالٍ. ليس الأطفال هى من تنتحب عليهم : "كلا إن الخسائر الصغيرة فى الحياة هى التى

تتعب القلب" وتذكر لوحة العائلة ، والثوب الحريرى القديم، كل شرائط والدتى وجدتى - احترقت أيضًا. وتخيلى مجوهراتهم" (٨٤٢ - ٤٣) وآخر شئ تذكره من خسائر الحريق هو الأطفال وتنتحب آلين : "(**بقوة**) ثم العرائس والدمى" (٨٤٣) . "**وهى تختنق بالعبرات**" وتخبر هيلدا بقصة "الدمى التسع الجميلات" التى دمرت: "آه ,لقد كان ذلك صعبًا. صعبًا جدًا على". لقد كانت تعتنى بتلك الدمى كما لو كانت أمهم منذ طفولتها وحتى بعد زواجها وكانت تخفيهم عن زوجها "ولكن بعدها احترقت كل الدمى المسكينة. ولم يفكر أحد فى إنقاذها" . إن آلين لا تبكى على الأطفال الحقيقيين - "آه . هم" (٨٤٢) - وإنما المزيفين - "هم" (٨٤٣). وتبرر آلين - أم الدمى وليس الأطفال، حزنها بصورة مرعبة : "لأنه، كان فيهم حياة أيضًا. لقد كنت أحملهم تحت قلبى مثل الأطفال الصغار الذين لم يولدوا بعد". وبحدادها على حريق أشياء أنثوية للزينة - مثل الشرائط والأثواب الحريرية والمجوهرات - ولعب دور الأم مع مجموعة من الدمى - فإن آلين لم تكن محرومة بموت أبنائها من أن تصبح :المرأة التى كان من الممكن أن تكونها"، كما كان يصفها زوجها (٨٣١) إن سولنيس بهوسة بحياته النفسية كان لا يعرف شيئًا عن نفسية زوجته.

- ولشدة صدمتها من اعترافات آلين، تعلق هيلدا لسولنيس : "لقد خرجت لتوى من تابوت" (٨٤٤)، ورغم أنها توفر على سولنيس معرفة السر الحقيقى لشقاء زوجته، فإن حوارها مع آلين يجعلها تتراجع للحظة عن حملتها لبناء مملكتها. ستدخل لتحافظ على مشاعر آلين لأنها لو بقيت فإنها تقول لسولنيس

"أنت تعلم جيدًا ماذا يمكن أن يحدث". (٨٤٥). ويرد عليها بقسوة : "سيكون ذلك أفضل" متهمًا إياها بهجره : "وماذا سيحدث لى عندما ترحلين؟" وتجيبه هيلدا : "إن لديك واجباتك نحوها. عليك أن تحيا لهذه الواجبات. "ولكن الحياة من أجل الآخرين تتعارض مع مبدأ هيلدا بالولاء التام للذات. وتتضايق هيلدا عندما تكرر آلين تفسير لطفلها نحوها بأنه ليس سوى واجبها كمضيفة، فتتفجر صائحة : "لا أستطيع أن أتحمل تلك الكلمة القبيحة ! .. الواجب . الواجب. الواجب ! .. كما لو أنها تذبحنى (٨٢٠) وتعد هيلدا غريمة آلين فى النموذج المقابل **لبراند والأشباح** - حيث يتم التعبير عن سعادة آجنسى وأوزولد بالحياة - فى صور الشمس والضوء فى مقابل واجب براند والقس مانديرز. ويصف سولنيس زواجه بأنه "لم تدخله لمحة من الشمس!" (٨١٧) وعندما تدخل هيلدا: "آه ولكنه يضئ الآن" (٨١٨) وتستمع هيلدا المحبة للشمس فى حديقة سولنيس: "آه تستطيعين أن تجلسى وتستمتعى بالشمس هنا. مثل القطة" (٨٤١) . ويتوسل سولنيس لهيلدا بأن تبقى معه - "إننى حى مقيد بالموتى. (وفى بؤس) أنا - أنا الذى لا أستطيع أن أحيا بدون البهجة فى حياتى!" (٨٤٢) يحتكم إلى أعمق قناعاتها. وتتأمل هى فى سخافة فكرة التضحية بالذات "ألا يجرؤ المرء على تحقيق سعادته لأنك تعلم بأن هناك شخصًا آخر يقف فى طريقك" (٨٤٦). ويذكر سولنيس هيلدا مداهنًا بحبها "لروح الفايكنج" ولأنها تريد أن تحسم الأمر لصالحه، تسأله : "والأخرى؟ قل لى ماذا كانت ؟" ويُحسم الأمر عندما يستشهد سولنيس بنظرية هيلدا حول الدليل الصحيح للحياة - "ضميرًا قاسيًا" . **"وتنبض بالحياة مرة أخرى"** وهى

تلقى بعقبة الزوجة المعذبة جانبًا وتقدم لسولنيس تصميمًا للحياة مبنيًا على مكونَىّ السعادة عند أوزولد : Oswald متعة الحياة ومتعة العمل : "نحن الاثنان سنعمل معًا. وبهذا الشكل سنبنى أجمل وأروع شئ فى العالم" (٨٤٨) .

– ومثل حلم هيورديز Hiordis بالحياة مع سيجارد Sigard وحلم ربيكا بالحياة مع روزمير، فإن رؤية هيلدا للحياة المتوائمة هو فى اتحاد الحب مع العمل. ولكن بينما تطمح ربيكا وهيورديز للسعادة والعمل فى العالم ومن أجله، فإن مملكة السعادة التى تطمح لها هيلدا تقع فى عالمٍ آخر. فإن "أجمل وأروع الأشياء" التى ستبنيها هى وسولنيس ليست مجرد "قلعة" "فمن ذا الذى قد سمع بمملكة بدون قلعة !" (٨٤٧) وإنما "قلعة فى الهواء" (٨٤٨) معزولة عن العالم "عالية للغاية – وخالية من كل الجوانب" وسيكون لقلعة العاشقين برجًا عاليًا يطل منه ساكنوه على "الآخرين" (٨٤٧) . وكامرأة تنتمى إلى قصة بطولية وتوبخ زوجها على جبنه تقوم هيلدا بتعتيم ضعف سولنيس الجسدى والأخلاقى وهى تتحدث :باستهزاء" عن "ضميره المترنح" الذى سيمنعه من تشييد القلعة (٨٤٨) . وكان رده هو أنه سيلتزم بها إلى الأبد : "منذ هذا اليوم فصاعدا، سنبنى سويًا يا هيلدا" . ويجيب على سؤالها المتشكك : "قلعة حقيقية فى الهواء؟" بأن يقول : "نعم. قلعة بأساسات ثابتة وقوية" . ولكن سولنيس "رجل الفكرة"، الذى لم يكن أبدًا مهندسًا معماريًا، لم يفهم الأساسات أبدًا ولهذا كان يحتاج عائلة بروفيك "لحساب الإجهاد" "وكل تفاصيل العمل اللعينة" (٧٩٦) ويبدو أن نفاذ صبر سولنيس فى مراحل العمل الأولى يجعله البنّاء المثالى "لقلعة الهواء" التى تريدها

هيلدا، حيث ستبقى العاطفة، وإن روضت، وسيندمج المادى والمعنوى فى أرض خاصة ومثالية لهما معًا.

- وفى المشهد الأخير بين هيلدا وسولنيس يرتفع البناء العظيم برؤيتهما الرومانسية إلى حالة غيبية، ولأنه الآن مرتبطٌ تمامًا بهيلدا وواثق من قوتها على تجديد حياته فإن سولنيس يكشف لها عن أهم معنى للحريق. لقد كانت مشيئة الله أن يحترق المنزل ويموت الأطفال حتى يستطيع سولنيس أن "يمجد عظمته" عن طريق بناء الكنائس (٨٥٤). ولقد تمرد سولنيس ضد الإله على قمة برج كنيسة ليسانجر، وكانت هذه هى المرة الوحيدة التى تمكن فيها من هزيمة شعور بالدوار: "اسمعنى أيها الإله القادر ! منذ هذا اليوم فصاعدا ، سأكون صانعًا حرًا، حرًا فى مملكتى كما أنت حرٌ "فى مملكتك". وحقيقة أن سولنيس يعتبر نفسه على قدم المساواة مع الله تخلب لب هيلدا التى تفهم الآن دلالة ما سمعته "كان هذا هو الغناء الذى سمعته فى الهواء !" (٨٥٥) . وظن سولنيس الذى يشبه الآن بروميوثيوس أنه قد انتصر فى المعركة، ومن وقتها لم يبن أية كنائس وإنما مجرد "منازل للبشر" . ولكن "طاحونته استمرت فى العمل" حيث اكتشف سولنيس أن المبانى المدنية التى شيدها لا قيمة لها : "إن البشر لا يعرفون كيف يستخدمون بيوتهم ليكونوا سعداء فيها." والآن، وعن طريق هيلدا، فإن سولنيس يفهم "الشئ الوحيد الذى يمكن للبشر أن يكونوا سعداء فيه" وهو قلعة هيلدا، ولكن طاحونة الله تستمر فى العمل حيث تطالب هيلدا باختبار : "إذن دعنى أراك عاليًا وحرًا فى الأعلى هناك !" وترفض الحقيقة التى يحملها سولنيس

الحزين. "آه هيلدا - إننى لا أستطيع القيام بذلك كل يوم" - ولكنها تصر بعاطفة قوية "ولكننى أريدك أن تفعل ذلك . أريد ذلك ! (وتتوسل إليه) لمرة أخرى فقط أيها البناء العظيم ! افعل المستحيل ثانية !" (٨٥٥ - ٥٦) . وفى حوارهما الأخير والذى يشبه لحنًا ثنائيًا من أوبرا رومانسية، يمارس سولنيس وهيلدا نوعًا من المشاركة الصوفية وهو يصف كيف سيشرح إلى الله اكتمال مملكة هيلدا :

سولنيس:

سأبنيها مع أميرة أحبها.

هيلدا:

آه . أخبره بهذا . أخبره.

سولنيس:

نعم ثم سأقول له : سأهبط الآن وألقى ذراعىّ حولها واقبلها.

هيلدا:

مرات عديدة ! قل ذلك !

سولنيس:

سأقول مرات ومرات ومرات.

هيلدا:

ثم - ؟

سولنيس:

ثم سألوح بقبعتى فى الهواء - وأهبط إلى الأرض هنا - وافعل كما قلت (٨٥٦) .

- ويؤدى سولنيس ذلك السيناريو السحرى كله ما عدا الجزء الأخير فهو "يهبط إلى الأرض" ولكن ليس ليقبل أميرته وإنما ليلقى حتفه حيث إنه عندما يصل إلى قمة البرج ويلوح بقبعته فى انتصار فإن نفس "الشيطانة الصغيرة التى ترتدى الأبيض" (٨٠٥) والتى ظلت تلوح له منذ عشر سنوات تعيش تجربتها المثيرة مرةٍ أخرى، فتخطف هيلدا شال آلين وتلوح به كما لو كانت تلوح بعلم وهى تقتبس آخر كلمات المسيح على الصليب "... الآن، الآن انتهى الأمر !" (٨٥٩) وفى عقيدة هيلدا الخاصة فإن إلهها الوثنى قد قام بصعوده الأخير.

- وفى نهاية المسرحية تقف هيلدا المنتقمة جنبًا إلى جنب مع راجنار، ولكن ليس "كشابة ضد شاب" كما كان يأمل سولنيس وإنما "شابة مع شاب"، وتصبح القوة النسائية التى جددت القوى الخائرة للرجل العجوز هى أيضًا سبب موته، ويبدو استغراقها فى انتصارها المسعور انتهاكا صارخًا لرأسه المسحوق. إلا أن هيلدا ترى صعود سولنيس القاتل بشكلٍ مختلف عن راجنار وتهمل تحليله المبتذل - "وإذن - ومع كل ذلك - فهو لم يستطع أن يفعلها" وترى هيلدا الأمر بشكل معاكس : "ولكنه صعد إلى القمة ولقد سمعت موسيقى الهارب فى الهواء" (٨٦٠) لقد كانت تجربة هيلدا فى غاية الإثارة حتى أنها كان لابد أن تعيشها مرة أخرى:

"وتلوح بالشال لأعلى وتصيح بانفعال صارخ. **بنائى** . بنائى العظيم !" ومثل سلفها الساحرة، لقد أسرت هيلدا البطل المسحور وقادته إلى المرتفعات حيث سيسعدها إلى الأبد ولكن صرخة هيلدا الأخيرة "بنائى . بنائى العظيم!" لا تعنى أنها قد حصلت عليه وإنما أنه قد حقق رؤيتها له.

- لقد نظر إبسن إلى حب بطله لشابة صغيرة بمنظور متعجب يحمل بعضًا من الشك. وتصر نهاية مسرحيته على وجود جانبى "الشتاء والصيف" لهذه العلاقة حيث يؤدى سولنيس عملاً يدل على الشهامة المطلقة ويموت ليرضى صرخات امرأة شابة. ولكن عنصر القصة الخرافية لا يلغى الحكاية الرومانسية التى تحاكيها، وهذا النوع من التوتر هو الذى يعطى مسرحية إبسن قوتها وطابعها العجيب. ويقول مبتكر شخصية سولنيس "هل كان الأمر بذلك الجنون لو أنه قد فقد حياته ليحقق سعادته ويحققها الآن لأول مرة؟" .

الفصل الحادى عشر

النساء اللاتى يعشن من أجل الحب

قانون التغيير عند ريتا أولمرز : إيولف الصغير

ريتا:

إننى فقط أهتم بك ! بك فقط فى هذا العالم بأجمعه ! أنت - أنت ٠ أنت فقط ! إيولف الصغير، الفصل الأول (٨٨٧) .

ريتا:

ولكن هل يمكن أن تخمن ما سوف أفعله - بعدما يكون قد رحل إيولف الصغير، الفصل الثالث (٩٣٣) .

- لقد أتبع إبسن **معلم البناء** بدراما أخرى عن رجل تحركه مهنته ومنقسم بين امرأتين متناقضتين. ولكن فى **إيولف الصغير**، تتلاشى مركزية الرجل لكى تفسح الطريق أمام إحدى النساء، ويأتى مثلث الحب بعد عملية تحولها. ويشكل الخطاب اللغوى الجدلى فى الفصل الثالث من **بيت الدمية** الأساس فى الحالة غير الجدلية **لإيولف الصغير** عندما تحطم بطلة الرواية ريتا أولمرز نموذج حياتها الذى يتركز حول زوجها. وفى النهاية فإن ريتا هى التى تعلم زوجها، الفيلسوف الأخلاقى، معنى مهنته الخاصة.

وتفتتح مسرحية **إيولف الصغير** بمشهد عن تنافس غير معترف به بين امرأتين يعتبر نفس الرجل هو السبب الذى تعيشان من أجله. وتؤدى ريتا أولمرز المهمة الزوجية فى تفريغ حقيبة زوجها عندما تفاجأ بزيارة من أخت زوجها غير الشقيقة آستا ويتضح انزلاق المحادثة الدمثة. وتتساءل ريتا عما إذا كانت آستا. قد قابلت "صديقًا خاصًا" (٨٦٨) ، عامل بناء الطريق بورجهيم Borgheim، ويبين رد آستا المستفز أن قلبها لا يتعلق ببورجهيم . ولأن ريتا متشوقة إلى آستا لكى تعثر على رجل يعتبر شيئًا مفهومًا طبقا لرد فعل أخت زوجها على خبر عودة أخيها للمنزل: "ماذا ! ألفريد فى البيت؟" وهكذا تشعر آستا بأنها قريبة من أخيها لدرجة أنها تعلل سبب زيارتها من خلال مراسلتهما التى تتسم بتوارد الخواطر : "هذا هو ما دفعنى للمجئ هناً" وبسرعة تمهد ريتا لاتصالها؛ بعد أن سمعت بمجئ زوجها قبل وصوله بساعة، "إنه لشئ سار أن يعود بهذه الطريقة" . وتكشف آستا عن قلق مفرد - أليس مكتئبًا ؟ ... أو حتى متعب قليلا ؟ وحينئذ فإن هواء الجبل قد يكون رطبا أكثر من اللازم بالنسبة له" - بينما تكشف ريتا عن ارتباط زائد :"آه ولكن كم شعرت بالضياع بدون ألفريد ! وكم شعرت بالفراغ وكأننى فى صحراء ! أوه لقد كان المنزل يشبه قبرا مفتوحًا!" (٨٦٩) . وتعتبر آستا مشاعر ريتا غير منطقية - "والآن، حقا! كم مر من الوقت - ستة أو سبعة أسابيع-؟" وتعلق بأنه "كان الوقت المناسب الذى هرب فيه ألفريد"، وفى الحقيقة فإنه "كان عليه أن يقوم برحلة فى الهواء الطلق كل صيف". وتعرف آستا ما الذى يحتاجه ألفريد : أمر سنوى من ريتا. وتعرف أيضًا ما هو الأفضل لإيولف ابن

ريتا وألفريد ذى التسع سنوات : فهو يقرا كثيرا، تخبر أمه وتحثها على فعل شئ ما بخصوص هذا الأمر.

– ولأن ريتا لديها سبب جيد لكى تغيظ أخت زوجها فهذا يتضح عندما يظهر هدف إعجابهما الواحد. والحرارة فى تحية ألفريد أولمرز – "آستا ! عزيزتى آستا! ها أنا هنا بالفعل ! ويا له من شئ رائع أن أراك سريعًا!" (٨٧٠) . تتوافق هذه التحية مع استجابة آستا على خبر عودته للمنزل. وآستا هى حليف ألفريد فى كتابة **رائعته الأدبية المسئولية الإنسانية**، والتى كانت متأكدة من أنها "سوف تكتب نفسها بطريقة عملية" "لو أن ألفريد استطاع الهروب" وتعتبر ريتا **المسئولية الإنسانية** عدوتها لأن ألفريد يقضى أيامه ولياليه فى كتابتها.

– وعندما يعلن ألفريد أنه قد هجر كتابه من أجل "واجبات أكثر علوا" ريتا تمسك بيده (٨٨٢) . ولكنها لم تكن ريتا ولكن أفكار إيولف" كما يفسر ألفريد، هى التى قادته إلى قراره. وسوف يضحى بكتابه لكى يكرس نفسه لتربية ابنه المقعد، والذى تحت وصايته سوف يتحول إلى رجل كامل العقل والأخلاق. "أريد المساعدة فى نمو كل النبل الذى بداخله حتى يزدهر ويثمر. وسوف أفعل ما هو أكثر. فسوف أساعده على أن يوفق بين أحلامه وبين قدراته" . وتوحى لغة ألفريد المفخمة وتصويره لنفسه كمعلم لابنه بالانغماس فى الذات ؛ ويعلق نورثام Northam "ونحن نشاهد ألفريد وهو يذرع المكان جيئة وذهابا تحت نظر نسائه

المعجبات، يبدو الأمر كما لو كان عملاً من استعراض النفس الخاص، الديك بين الدجاج" (N ١٩٢).

-وبعد أن سمعت المبالغة فى بلاغة زوجها، تسأله ريتا، "ألا تستطيع أن تعمل لنفسك ولإيولف؟" (٨٨٢)، بينما بجعل إعجاب آستا غير المشروط نحو ألفريد تتقمص عاطفيا بشكل تام : "يا له من صراع شاق لابد وأن تكون قد خضته" (٨٨٣). ويلخص ألفريد : "ليس بوسعى أن أقسم نفسى بين ندائين. ولكننى سوف أتحمل المسئولية الإنسانية طوال حياتى". وبعد أن أخذ يد زوجته وأخته، يعلن عن دورهما كمرافقتين مساعدتين له فى مشروعه، ولكن ترفض ريتا فى مرارة المشاركة مع آستا : "مع كلينا. حينئذ بوسعك أن تقسم نفسك" (٨٨٣) .

- وبينما يصطدم ألفريد بفكرة أن آستا هى غريمة ريتا، فإن ريتا تعلم بذلك. وتردد ألفريد فى جعل أخته غير الشقيقة تتزوج بورجهيم يدفع ريتا لان تصرخ وتصيح لماذا هى نفسها تريد ذلك : "لأنه عندئذ سوف تضطر لأن ترحل معه، بعيدًا" (٨٨٧) . وتثير دهشته ألفريد الساذجة - "تريدين أن تتخلصى من آستا!" - تثير ريتا وتجعلها تعبر عن خوفها الحقيقى: "نعم لأننى فى النهاية سوف تكون لى وحدى". ولأنها بالفعل كانت تعانى من الرفض الذى كانت تتشكك فيه "آوه، ألفريد، ألفريد - **لا أستطيع** أن أتركك ترحل". ويرفض ألفريد عاطفية زوجته بنفس الجدلية التى استخدمتها آستا فى وقت سابق "- ولكن يا عزيزتى ريتا - كونى عاقلة!". وهو حكم يدفع ريتا إلى الإعلان : "إننى فقط أهتم بك ! فقط بك

أنت فى هذا العالم بأجمعه ! (ترمى ذراعيها مرة أخرى حول رقبته). أنت - أنت - فقط أنت!" (٨٨٧) .

- إن استحواذ ريتا المذعور يأتى من فهمها بأن اختيار ألفريد للعيش من أجل إيولف يشير إلى رفضه الجنسى لها. وبعد أن نظرت إلى زوجها "بعينين لامعتين" تخبره : "أوه لو أنك قد علمت كم أكرهك - ! ... نعم - عندما كنت تجلس هناك بنفسك وتتأمل عملك - حتى وقت متأخر، متأخر فى الليل" (٨٨٧) . وهى تحارب من أجل هويتها الجنسية : "لا يمكننى الاستمرار هنا، فقط مجرد كونى أم لإيولف. مجرد أم فقط ولاشئ أكثر، أخبرك بأننى لن ولا أستطيع !" (٨٨٩) . ومعبرا عن نظرية الجنس الأنثوى الطبيعى والتى جادل فرويد بشأنها فيما بعد ! يزعم ألفريد بأن الأمومة لابد أن تشبع ريتا ، متجنبًا علاقتهما الجنسية فى إجابته على إعلانها بانها تريد أن تكون كل شئ بالنسبه له : "ولكنك أنت كذلك، يا ريتا. من خلال طفلنا-" وريتا التى ذكرت ألفريد بأنها قد حملت فى إيولف من أجله، تبتهج : "أوه يا له من تدفق عاطفى! هذا كل شئ" ويعلن ألفريد "وكنت مولعة جدًا بإيولف من قبل" كما لو أن عاطفة الأم نحو ابنها كانت بديلاً عن الحب الجنسى. وترد ريتا بأنها كانت تشفق على إيولف لأن ألفريد" بالكاد كان يعطيه اهتماما ثانويا"؛ وسوف تكون مهمة ألفريد الجديدة أكثر سوءًا بالنسبة لإيولف من إهماله السابق لان كل اهتمام ألفريد سوف يتركز الآن على شئ أكثر من "مجرد كتاب؛ فهو بشر" (٨٨٨) . وعندما يكرر ألفريد القول بأن "مهمته العليا جدا" هى أن يكون أبًا حقيقيًا لإيولف" (٨٨٩) ، ترفض ريتا دور زوجها ودورها

هى فى الثالوث المنزلى الجديد : "وبالنسبة لى ؟ ماذا سوف تكون بالنسبة لى؟" ويجيب ألفريد - "سوف أستمر فى حبى لك - من أعماق روحى" - بجانب الموضوع : "لا أكترث بأعماق روحك. إننى أريدك - أريد كل جزء منك - بنفس الطريقة التى امتلكتك بها فى الأسابيع الأولى الجميلة". وقد قضى وصف ريتا المرير عن الأمسية السابقة، وهو جهد مقدر عليه إحياء العاطفة - قضى على ذكريات الأيام الأولى من زواجها. ومع شعرها المعطر والمنسدل، رحبت بزوجها فى البيت من خلال الشمبانيا بعد أن غاب عنها لأسابيع طويلة، ولكن عندما بدأت تخلع ملابسها، تحدث فقط عن إيولف. وكان مهتما بشكل خاص بعملية الهضم عند الطفل. وبعد أن رقدت ممددة على الكنبة، تقول ريتا : "إن الشمبانيا كانت هناك ولكنك لم تقترب منها". ويرد ألفريد بصوت أجش : "لا، لم أقترب منها" (٨٩٠) .

- ويحاول ألفريد أن يبرر عدم اكتراثه الجنسى بإضفاء الشكل الطبيعى عليه: "ولكن يا عزيزتى ريتا - البشر يتغيرون بمرور السنين - ونحن مضطرون لذلك أيضا - قبل كل فرد آخر" (٨٩١) . غير أن ريتا تبعد نفسها عن معايير ألفريد؛ وقد أحست بالذل الشديد، تهدد زوجها : "أوه، إنك لا تعلم ما الذى يمكن أن يكون قد تحرك فى نفسى ... إذا ما اكتشفت ذات يوم أنك لم تعد تكترث بى" وفى غضبها مثل الزوجة المخطئة لزوج منحرف ، لا تلوم ريتا الرجل ولكن الشخص الذى حل محلها فى قلبه : "ترى! فى اللحظة التى تذكر فيها اسم إيولف، تضعف ويرتعش صوتك" (٨٩٢) . وبعد أن لوحت بقبضة يدها "فإنها

تغرى على التمنى" وترفض أن تكمل عبارتها ولكن من الواضح أنها تعنى "أن إيولف لم يكن قد وجد" وهى تعلم أن ملاحظتها وضيعة ومخيفة وبها تصور استبعادها من اللوم : "لو أننى تافهة وشريرة ، يا ألفريد، فهذا من فعلك" (٨٩٣). غير أن صيحات صادرة من الشاطئ تجعل مشاجرة عائلة أولمرز بلا مبرر، فقد غرق الطفل بينما كان والداه يتناطحان بشأنه.

- ونهضت وهى ترتدى ألوان الجحيم بـ "ردائها الخارجى الأسود ذى القلنسوة" و"المظلة الحمراء" (٨٧٤) ، تظهر "الزوجة الفأرة" نذيرة الشؤم والتى تغوى إيولف بالنزول إلى المياه وكأنها مزيج رائع من الشر والموت. وهى أيضا امرأة حقيقية باسم الذئب. وقد تم التقليل من شخصيتها المزدوجة فى تعجب إيولف إذا ما أصبحت الآنسة وولف شخصا مسخ ذئب فى الليل. وقد تحولت **المرأة المغوية** إلى شخص يبيد، الزوجة الفأرة التى أغوت ذات مرة الرجال، ولكن الآن حشرة طفيلية. وتعلق المرأة العجوز بأن لعبة الإغواء تضعف من قوتك (٨٧٦). كانت تعمل بمفردها ، ولكن الآن وقد أصبحت ضعيفة فى قوتها فإنها تساعد من قبل شخصًا أسود وكلبى "رجل كلبى" والذى يرقد فى حقيبة سوداء عندما لا يعمل. وتعليل الزوجة الفأرة عن كيفية أنها والرجل الكلبى يغويان "كل الفئران والفئران الصغيرة الوليدة بالنزول إلى المياه يستهوى ويخيف إيولف. " لن أذهب إلى هناك أبدا، يا عمتى" (٨٧٥) ، ولكنه سوف يذهب وأبعد من ذلك عندما يجرفه التيار وراء الجزر إلى البحر.

- والزوجة الفأرة كما وصفها بارى جاكوب Jacobs هى "تحريف وحشى لريتا" والتى تتقاسم "رغبتها المتوحشة لكن تكون الموضوع الوحيد لإخلاص حبيبها" ("**إيولف الصغير** لإبسن" ٦٠٦) . ومع مناغاتها لـ "المخلوقات الصغيرة الجميلة" التى أغوتها، تشرح الزوجة الفأرة كيف تعمل هى والرجل الكلبى (٨٧٥). وتصل براعة روايتها إلى نهايتها، فى تحليل الهدف الرئيسى لحياتها العملية الأولى وحبها الحقيقى "غير المخلص والتى أغوته" بالنزول إلى أسفل مع كل الفئران" (٨٧٧ - ٨٧٨) . ويجسد غضبها ضد خائن شبابها كل حب ريتا وكراهيتها المستنفذة نحو ألفريد وفى إبعاد إيولف وفى تحقيق رغبة ريتا غير المعلنة وتصبح الزوجة صورة متوحشة لامرأة تعيش من أجل الحب "أنت - أنت - فقط أنت" (٨٨٧) .

- وكما أن الزوجة الفأرة تجسد ريتا، فإن إيولف يجسد على سبيل السخرية ألفريد. ويدخل الأب والابن المسرحية معًا، ويأخذ ألفريد الولد المعاق من يده. أما إيولف الذى "**فقد كثيرا من وزنه ويبدو مريضا**" هو صورة كاريكاتورية مصغرة من الجد" ضعيف البنية" وهو إلى جانبه (٨٧٠) . وإصرار إيولف على ارتداء زى خاص وخطته فى أن يصبح جنديا يجسدان مؤامرة أبيه الكبرى لكى يمنع قراءته ويحوله إلى "ولد خلوى حقيقى" (٨٨٦) . وممررًا يده على شعر ابنه يعلق ألفريد على عمل حياته المهجور : "سوف يكون هناك شخص ما يأتى فى الوقت المناسب ويؤدى العمل بشكل أفضل" (٨٧١) . ويمثل ضعف يولف وكساحه بشكل رمزى ضعف برات القبيح فى **بيرجينت**، مثلما تشرح المرأة التى ترتدى

الملابس الخضراء لوالد برات بير " ... إنه كسيح/ فى ساقه مثلما أنت كسيح فى تفكيرك" (٧٨) . ويعتبر عدم مقدرة ابن ألفريد علامة على عدم مقدرته هو ، الضعف الأساسى والذى يجعله يضفى عقلانية على رفضه لزوجته وترك كتابه كإجراء ضرورى فى حياته الجديدة "المسئولة إنسانيا".

- ومثلما يضع ريتا فى مرتبة ثانية بعد إيولف حينما كان يعيش الولد، فإن بعد موته يتجنب ألفريد ريتا لكى يبحث عن العزاء فى آستا، إيولف الأول من إبداعه. وحيث إن ألفريد كان يشعر بخيبة الأمل لأن آستا لم تولد ولدا، فإن أخته الصغيرة كانت ترتدى ملابس ألفريد القديمة وأصبحت "إيولف". ويعيد ألفريد وآستا خلق وجود ريتا السابق، "زمن جميل بالفعل" هكذا تصفه آستا، عندما كان كلاهما "بمفردهما" (٨٩٩) . وعلى الرغم من أنها تصف لعبتهما القديمة بأنها "صبيانية"، فإن آستا تنضم إلى ألفريد فى استرجاع ذكريات ملابسها الخاصة : "البلوزة الزرقاء وبنطلون الركبة" (٩٠٠) . ولأن آستا قد أجبرت على ارتداء ملابس الأولاد لأن ألفريد كان يشعر بالخجل من أنه ليس له أخ لايمكن أن يكون حقيقيًا، حيث إنه "يبدو شيئًا غير مناسب فى الموقف" كما أشار إلى ذلك نورثام Northam (N 197) ، لأن لعبة إيولف كانت تمارس، كما تعلق آستا "فقط عندما كنا فى المنزل بمفردنا" (٩٠٠) وهكذا لم تجنب ألفريد الحرج. وقد فسرت أمنية ألفريد بأن تخفى آستا الرغبة الجنسية لديها على أنه رفض منه بالاعتراف برغبته الجنسية نحوها. وقد تم تعزيز منع زنا المحارم من خلال الملبس بصفة وقائية. ولكن ربما يكون ألفريد قد طلب من آستا أن ترتدى

ملابسه لأنه كان يجب أن يرى فتى "مرتديا الملابس ومتجولا". وهل انعزال حياتهما مع سن آستا الصغير وإعجابها يجعلان فانتازيا الشواذ جنسيا ممكنًا ؟ وفى أى الأحوال ولو أن أى جنس مستتر قد مثل من خلال الملبس المغاير، فقد كان متخفيا من خلال ملابس الأحد اللطيفة" التى كانت آستا ترتديها. ومهما كانت تمثل بالنسبة لألفريد ، فإن إيولف كان الأخ الأصغر العابد، نسخة مصغرة من ألفريد. ويعتبر "إيولف الصغير"، كما كان ألفريد يطلق على الأخت الولد الصغيرة، هو نسخة أولية ممن سيصبح عليه إيولف الصغير الميت لو أنه قد عاش : إبداع ألفريد، "إنجاز سلالة عائلتنا" (٨٨٢ - ٨٨٣).

- وقد لاحظ المعلقون على **إيولف الصغير** الفرق الكبير بين رد فعل ألفريد وريتا الأول على وفاة ابنهما. فألفريد يتذبذب بين التأمل الفلسفى حول نظام الكون مما يطلق عليه نورثام "الأنانية المهانة" بينما ريتا وهى تشعر بالموت فى نبضاتها تحزن على الولد وعلى ألفريد وعلى نفسها. ويرقد إيولف ألفريد تحت الماء وعيناه مفتوحتان، وتقع ريتا أسيرة للعينين المفتوحتين الكبيرتين" (٩٠٦) واللتين تشيران إلى تهمة دائمة وكلام يتعذر تغييره. "نهارًا وليلا سوف أراه بالطريقة التى كان يرقد بها أسفل هناك". ومثل جينا فى **البطة البرية** فإن ريتا "تنظر إلى الطفل"، ومثل جالمر، يفكر ألفريد فيما يعنى الطفل بالنسبة له.

- وبعد أن أتعبها الحزن والذنب ، تبحث ريتا عن زوجها لكى يشاركها الموقف. ويتهمها زوجها بأنها كانت ترغب فى موت الطفل، وحيث إنها كانت أما غير

صالحة كان هو أبا صالحا لأنه "قد ضحى بالكتاب من أجل إيولف" (٩٠٨). ولم تترك ريتا خداع النفس هذا يمر بدون تحدٍ. وقد كان شك ألفريد فى الذات هو الذى حرك قراره: "لقد بدأت تتشكك عما إذا كنت فعلا لديك مهمة كبرى تعيش من أجلها فى هذا الكون ... وأعتقد أننى لم أكن كافية بالنسبة لك". ويعود ألفريد إلى تبريره بافتقاره إلى الرغبة الجنسية فى زوجته: "هذا هو قانون التغير يا ريتا" . ويصر على أن خططه من أجل إيولف تنبع من رغبته فى أن يجعل ابنه سعيدًا ، ولكن تضيف ريتا : "ولكن ليس هذا نابعًا من حبك له. انظر إلى نفسك. وواجه كل شئ أخفيته - بعيدًا". ولأنها كانت أمينة لدرجة لم تستطيع معها أن تكرر زعمها بأن إيولف لم يعط نفسه لها بإخلاص لأن آستا وقفت فى طريقها، تعترف ريتا بمسئوليتها وتريد من ألفريد أن يعترف بمسئوليته "إننا لم نفُزّ به لا أنا ولا أنت". (٩٠٩) . غير أن ألفريد لا يرفض فقط أن يتقبل جزءًا من اللوم ، ولكن يضع اللوم كله على زوجته بسبب موت إيولف : "أنت التى تتحملين الذنب! لأن الطفل النائم قد أزاح الوسادة وسقط من على المنضدة بينما كان ألفريد وريتا يمارسان الجنس "لقد شوه الطفل" هكذا يتفق مارتين ايسلين Esslin "لأن الأم قد أهملته بينما كانت منغمسة فى المعاشرة الجنسية". ولكن كما يلاحظ ويجاند، فإن إلقاء اللوم على ريتا ليس شيئًا أكثر من "القصة القديمة لآدم وحواء، مع أدم وهو يحاول أن ينقل اللوم كله على زوجته". (**إبسن الحديث** ٣٣٥) . ويصر ألفريد على السيناريو الميلودراما عن الأم غير الصالحة والتى جاءت تغويه للداخل، ويعظ كيف أن ريتا "قد تركت ذلك الطفل العاجز لنفسه" وأتت لإغوائه ،

غير أن ريتا تشير إلى أنه كان هناك اثنان : "أوه ، دعنا نقول بدلا من ذلك أنك قد نسيت الطفل وكل شئ آخر" (٩٠٩) . ويضطر ألفريد للاعتراف بأنه كان شريكا - "نعم هذا حقيقى. لقد نسيت الطفل" - ولكن مع ذلك يستمر فى إلقاء اللوم عليها : "فى ذراعيك". لقد كانت الخطيئة الأصلية هى خطيئتها؛ مثل حواء، والتى جلبت الخطيئة والموت للعالم، فإن ريتا "قد وضعت علامة الموت على إيولف الصغير" (٩١٠) ، ولكن ريتا، على عكس ربيكا ويست لن تتلقى اللوم عن سقطة الرجل؛ وتثابر على رأيها : "أنت أيضًا ! أنت أيضًا" (٩١٠) .

- ويسمح ألفريد لريتا بالكلمة الأخيرة لأن الفيلسوف الأخلاقى شاهد فجأة معنى فى موت إيولف : "حكم عليك وعلى. الآن حصلنا على ما كنا نستحقه" وتقاسم الخطيئة مع ريتا يسمح لألفريد بتبرير عجزه الجنسى كضرورة أخلاقية: "لقد كان حبنا مثل النار الموقدة. ولكن الآن لابد أن ينطفئ" (٩١٣). وإضافته القاسية - "لقد كان بالفعل - فى أحدنا" - تجعل من جدله خدمة ذاتية. ويدعو ألفريد ريتا للانضمام إليه فى اتحاد للعزاب يقوم على ذنبهما المشترك وتأنيب الضمير" والذى فيه يرى "شيئًا ما مثل الميلاد مرة أخرى" (٩١٣).

- وتثور ريتا بسبب وعظ ألفريد الأخلاقى - "أوه ولادة مرة ثانية - من يهتم بذلك !" وتثور بسبب إمكانية وجود بلا جنس يقضى فى تمزيق الذات : "إننى إنسان تجرى الدماء فى عروقه ! ولا أتجول هنا نصف نائم - مع دماء سمك فى عروقى - (تلوح بقبضة يدها) وبعد ذلك تظل طوال حياتها حبيسة البؤس

والندم: سجينة مع شخص ما لم يعد لي!" (٩١٣) . ولكن بعد ذلك تتعلم أن ألفريد لم يكن أبدا لها. والعاطفة الأولى الكبيرة التى تريد أن تستردها، كما يشرح زوجها، أثارت فيه من الرعب أكثر من الرغبة. ولأنها كانت على علم بتردد زوجها الجنسى تتلقى ريتا هذا الاعتراف برباطة جأش. ولكنها تشعر أن ألفريد قد ترك شيئًا ما وتجبره على الاعتراف بأنه أيضًا قد تزوجها من أجل ما قد أطلق عليه "الغابات الخضراء والذهبية" وهو لطف فى التعبير من أجل مال وأراضى ريتا التى سمحت له بأن يسخر من ثروة زوجته ويستفيد منها فى نفس الوقت. وتتألم ريتا من تأكيد ألفريد على شكوك قد أخفتها ، ولكن تأتى حقيقة أسوأ فى تبريره : "لقد جعلت آستا تفكر" (٩١٤) وترى ريتا الآن أن "آستا فعلا هى التى جعلتنا نلتقى" وتستطيع ريتا الآن أن تقدم نظريتها المتعلقة بموت إيولف. وتذكّر ألفريد أنه قد أخبرها عن تسمية آستا "إيولف الصغير" أثناء "وقت جميل" عندما "أصبح إيولف الصغير الآخر قعيدا" ولم يكن عجز إيولف علاقة وعقاب على حب والديه الجنسى كما كان يريده ألفريد، ولكن مؤشر وعقاب على زواج ريتا من أجل إيولف الصغير الآخر؛ ويعتبر موت إيولف انتقامًا بسبب زواج ألفريد. ولابد لألفريد من الاعتراف بمنافسه فى فلسفة أخلاقية : "جزاء"(٩١٤).

- ويستدير ألفريد مرة أخرى إلى إيولف الأول من أجل العزاء؛ "لأنه قد تطهر ورفع من حياته مع زوجته، سوف يعود إلى البيت مرة أخرى" إلى الحياة البريئة التى كان يتقاسمها مع أخته: "ألم تكن مثل يوم مقدس من بدايته إلى نهايته؟"

(٩١٦). وتعلن آستا عن اكتشافها الحديث بأنها ليست ابنة والد ألفريد. وبعد أن يتغلب على دهشته، يستبعد ألفريد هذا الكلام لأنه لا يتصل بالموضوع، وبسرعة "ومع لمسة تحد" يسأل سؤالا بلاغيًا : "حسنا، هل يغير ذلك أى شئ فى علاقتنا؟ فى الأساس، لا" (٩١٧). ورد آستا - "يغير كل شئ" - هذا الرد بالطبع إعلان عن الحب. وبعد أن أختار إساءة الفهم يزعم ألفريد أن علاقتهما تظل "مقدسة - وسوف تظل كذلك" والانجذاب الكبير بالنسبة لألفريد للحياة مع أخته هو أنه ليس مطلوبًا منه أن يمارس الجنس معها.

- ومثل ريتا، عاشت آستا من أجل ألفريد، ولكن على العكس من ريتا، فإنها قد عاشت أيضًا من خلاله. وتطلب ريتا أن تكون سعيدة من أجل نفسها، وتجد آستا سعادتها فى سعادة ألفريد. وحكايتها لبورجهيم Borgheim عن حياتها مع أخيها تصف وجودها البديل. ولا يستطيع بورجهيم أن يتصور كم كان الأمر جميلا، كما تقول آستا، ويذكر إنجازات ألفريد: "مثل الوقت الذى فيه أخذ ألفريد امتحاناته - وكان ترتيبه متقدمًا، أو عندما بدأ يشق طريقه، وظيفة بعد وظيفة، فى مدرسة ما أو أخرى، أو عندما كان يكتب مقالة" (٩٢١) . وقد عاش ألفريد وآستا مثل زوجين مثاليين فى مسرحية لينجستراند **سيدة من البحر**؛ الرجل يعيش من أجل مهنته، والمرأة التى لم يكن لديها أى عمل، تتواءم تمامًا مع تطلعاته وتجعل من نفسها دائمًا شيئًا فى خياله؛ "إننى أنا التى قد شكلتها أنت"، كما تخبر آستا ألفريد (٩٠٢) .

- ولابد أن تواجه آستا محاولة أخيرة قبل أن تغادر، ويرجوها ألفريد أن تبقى، ولكن شروطه الواضحة - "مع ريتا. معى . أخوك" - تجعلها "مصممة الآن" على الرحيل (٩٢٥) وتفهم أنها لو بقيت، فسوف ينتظر ألفريد أن تستمر فى دورها فى لعبة إيولف، الزوجان / الأخ / الأخت .

- ويعتبر قرار آستا الزواج من بورجهيم القوى، والذى يبنى الطرق والمغاير لألفريد المولع بالكتب، محاولة لدفن حبها نحو ألفريد من خلال علاقة مع رجل آخر. وعلى الرغم من أن آستا قد أخبرت بورجهيم أنها لو تزوجته ، فسوف ينال فقط "نصفها" (٩٢٣)، وما زال الرجل الذى تعجب به ولكن لا تحبه وأفضل من لا رجل على الإطلاق. وتتبادل آستا غير المستقلة الأخلاقيات مقابل الهندسة، رجل مقابل آخر تعيش من خلاله.

- وبينما تظل آستا هى نفسها، تتغير ريتا وقد كشف موت إيولف لها الحب الاستثنائى نحو ألفريد والذى جعلها تهمل ابنها. ونفس الذكاء الصادق والإحساس بالذات واللذان يسمحان لريتا برفض مادية زوجها لها، أولا "كأم" وبعد ذلك "كمغوية مهلكة" يسمحان لها بمواجهة فشلها الأخلاقى ومحاولة افتدائه. وتتوسل إلى المرأة التى كانت تعتبرها غريمتها بأن تنضم إليها وألفريد بشرط أن تبين لها أن حاجتها إلى عاطفة ألفريد الكلية قد اختفت مع غيرتها : "أوه! آستا، إننى أتوسل إليك، ابقى هنا وساعدينا" (٩٢٥) . وتشعر بأنها تمر بتحول ما غريب، وتبحث عن معنى ما تستطيع أن تطلق عليه فقط "شيئًا ما

يتغير فى الآن" (٩٢٨) . وتقترح أن يستأنف ألفريد العمل فى المشروع الذى كانت تعتبره فى السابق عدوا لها - "إننى مستعدة لأن أشارك معك فى الكتاب" - وتعرض تقديم المساعدة له للعثور على طريقة يعيش بها (٩٢٩) .

- ويفكر ألفريد فى طريقة أخرى، والتى يشرحها من خلال فلسفة كونها من رحلاته فى الجبال. وهذا التفسير ، والذى يعتبر أحيانًا عديم الصلة بالمسرحية، يتناقض مع رغبة ألفريد لكى يهرب من موت إيولف مع محاولة ريتا لمواجهته. ولأنه لم يستطيع عبور بحيرة كبيرة، حاول ألفريد أن يدور حولها من خلال الجبال. وعندما أقنع نفسه بأنه قد ضاع، مر بتجربة ابتهاج غريبة، وقد بدا الأمر كما لو أنه هو والموت "كانا يمشيان معًا" مثل صديقين حميمين يسافران سويا" (٩٣٠ - ٩٣١). وألفريد (الذى يشبه روزمر يبدو وكأنه شاعر بالحنين إلى الوطن من أجل الفراغ الكبير) الآن يفكر مليا فى الانضمام مرة أخرى إلى رفيقه فى المكان الذى فيه كل شئ "كان يبدو طبيعيًا وبسيطًا جدًا" . ويعتبر حل ألفريد هو الثالث فى استراتيجياته التى تنكر الحياة للتعايش مع موت ابنه : تمزيق الذات والكفارة، حياة مع أخته لا تخضع "لقانون التغيير" والآن الموت نفسه هو الطريق المسدود الذى ينهى كل المشكلات.

- وعلى الرغم من حزن ريتا بسبب قرار ألفريد الرحيل، إلا أن استجابتها له تتعارض مع خوفها السابق الذى لا تسيطر عليه عند التفكير فى فقدانه. ويعطيها ألفريد مشروعًا لكى تنجزه بعد رحيله، ويوجهها لكى تدمر المدينة

العشوائية التى تحتضن الأولاد الذين شاهدوا إيولف وهو يغرق : "اتركيهم يغرقون كما تركوه يغرق"! (٩٣٢) . ولكن ريتا كانت قد اتخذت خطة مضادة :

ريتا:

بمجرد ما تتركنى فإننى سوف أذهب إلى الشاطئ وآخذ هؤلاء الأطفال المساكين معى إلى هذا المنزل. كل هؤلاء الأولاد المشاكسين.

اولمرز:

ماذا سوف تفعلين بهم هنا ؟

ريتا:

أتعلم أن أحبهم (٩٣٣) .

- وبدلا من انتقام ألفريد، سوف تحل ريتا الحب. وكما يلاحظ جاكوب، "إن التوازن المتقن الذى وضعه إبسن بين ريتا والزوجة الفأرة قد تم عكسه بشكل جيد بينما تغوى ريتا الأطفال على "ألا يموتوا ولكن على أن يعيشوا حياة أفضل" ("**إيولف الصغير** لإبسن" ٦١٣) . إن الزوجة الفأرة فى ريتا والتى تعيش من أجل العاطفة والانتقام. قد أفسحت الطريق أمام الذات الأخلاقية التى دفنتها تحت مطاردتها لألفريد. وبينما تلد ريتا إيولف لكى تدخل السرور على قلب زوجها، فإن تحولها والذى تمر به "كشئ ما يلد" (٩٢٨) يجعلها تختار أمومتها الجديدة، وتحب الأولاد "كما لو أنهم أولادى" (٩٣٣) .

- إن رد ألفريد الفورى على قرار زوجته - "إننى لا أعرف شخصًا واحدًا فى هذا العالم غير مستعد لشئ كهذا بدرجة أقل منك" (٩٣٣) - يذكرنا برد هيلمر على إعلان نورا بأنها راحلة. ولأن نورا لا تعلم شيئًا عن العالم فهى سوف تفشل، ولأن ريتا قد عاشت من أجل حب ألفريد، فهى لا تستطيع أن تتعلم كيف تحب الأطفال. كما أن رد ريتا. "وبعد ذلك فإننى مضطرة أن أعلم نفسى وأتدرب وأطور ذاتى" - يذكرنا برد نورا : "لا إننى لا أعلم أى شئ عن العالم. ولكن الآن فإننى سوف ابدأ التعلم لأجل نفسى" (١٩٣) . ومثل نورا، فإن ريتا قد عاشت من أجل رجل، ومثلها أيضًا، تعترف بأخطائها. وعندما يعلق ألفريد بأن ريتا لابد وأنها قد "تغيرت"، ترد : "حقا ، يا ألفريد. إنك مهتم بهذا. لقد صنعت فراغًا فى داخلى. وسوف أحاول أن أملأه بشئ ما. شئ ما يأخذ شكل الحب" (٩٣٣) . ولأنها بلا عاطفة ، تتفق ريتا مع ملاحظة ألفريد التحذيرية بأن "ليس الحب هو الذى يقف خلف هذا : "لا ليس الحب، على الأقل ليس بعد" (٩٣٤) . غير أن ريتا قد اكتشفت أن لديها نفسا غير تلك التى لدى الرفيق الحسى ألفريد، **"وتخبره فى شئ من عدم الثقة"** بأنها اعتادت على الاستماع عندما هو وآستا كانا يتحدثان عن "المسئولية الإنسانية" والآن أريد أن أجرب ذاتى فى الاستمرار على تحملها - بطريقتى الخاصة" (٩٣٤) .

- وطريقة ريتا هى فعل الخير وليس الكتابة عنه، وفى تصنيفات براند فإن الرجل هو المثالى، والمرأة هى الواقعية، ومنطقة ألفريد هى الجبال. أما منطقة ريتا فهى أدنى من ذلك. وترتبط ريتا بالحب المؤقت، أما أولمرز فهو مرتبط

بالواجبات "العليا" . وبعد أن وجد تناقضا أساسيًا هنا، يكتب ويجاند بأن المسرحية "تقدم أساسا جميلا للتعميم بالإنسان وهو داخل سترة نجاة الأيديولوجية، وغير قادر على الهروب، فى حكمه على السلوك، من معايير عامة يكون بلا ميزات بالنسبة للمرأة ، والتى تستغنى عن الاستنتاج المجرد، والأيديولوجية والمضمون لكى تؤسس سلوكها على دعوة دوافع محددة" (**إبسن الحديث** ٣٥٠). وهذا التحليل يعكس الرواية الأيديولوجية القديمة: المرأة تعادل الطبيعة، والرجل العقل، والمرأة مشاعر، والرجل منطق. غير أن إبسن يفجر هذه التصنيفات المتعلقة بالجنس بقوة فى **إيولف الصغير** كما هو الحال فى **البطة البرية**. وعقل ريتا الناقد والذى من بداية المسرحية إلى النهاية يجعلها تحط من أوضاع زوجها، يسمح لها أيضًا بأن تحلل فشلها الأخلاقى. وهى تتصرف ليس بسبب الدوافع، ولكن انطلاقًا من منطق مدروس. وامرأة المنزل هى التى تطبق عمليا المعايير العامة للمسئولية الإنسانية. وبينما تحاول ريتا أن تفوز "بالمغفرة من تلك العيون المفتوحة الكبيرة" (٩٣٥) ، فإن عينا إيولف تصبحان عيون كل الأطفال، بما فيهم الأولاد الذين شاهدوه وهو يغرق، حيث إن المسئولية الإنسانية تعنى الاهتمام بأطفال الأناس الآخرين وأيضًا بأطفال الفرد ذاته.

- وفى **إيولف الصغير** كما هو الحال فى **كاتالاين**، و**الفايكينج فى هيلجلاند** و**روزمرشولم** و**معلم البناء**، فإن المرأة العاطفية تحرك الرجل نحو عمله. غير أن **إيولف الصغير** انفصلت عن ما سبقها حيث إن المرأة هى التى تختار المهنة ويتبعها الرجل. وبعد أن أغواه جمال ريتا، يغرى الفيلسوف الأخلاقى الآن من

خلال طيبتها. ويسأل : "هل بإمكانى أن أنضم إليك ؟ وأن أساعدك يا ريتا؟"(٩٣٥). وسوف تحتفظ ريتا بزوجها على آية حال، ولكن بشروط تختلف تماما عن تلك الشروط التى كانت تصر عليها فى السابق.

- لقد كان ينظر دائمًا إلى نهاية **إيولف الصغير** على أنها تمتلئ بالمشكلات حيث إن "النهاية السعيدة ليس لها أساسٌ كافٍ فى تصوير الشخصية". ولقد وجد المعلقون أنه من الصعب القبول بالجدية الأخلاقية لامرأة جنسية ومنح ألفريد الضعيف الإرادة لإنجاز مشروع ريتا. ولكن الزعم بأن إبسن كان ينظر إلى نهاية المسرحية على أنها "سعيدة" معناه تجاهل الموقف الدرامى - حياة شخصية متبعثرة - والنص المظلل بعناية. "دعنا نرى إذا لم يكن بوسعه النجاح" هكذا يقول ألفريد فى صوت منخفض. وترد ريتا "دعنا نحاول يا ألفريد" (٩٣٥). ويذهب ألفريد لكى يرفع العلم من عند منتصف عمود الحداد إلى أعلى الطرف فوق الخليج البحرى حيث غرق إيولف، وبعد ذلك يعود إلى جانب زوجته. "هنا يوم عمل شاق ينتظرنا، يا ريتا" (٩٣٥) .

- وقد سُمّى **إيولف الصغير** باسم الولد الصغير الذى يظهر لفترة قصيرة فقط لكى يختفى حيث إنه فى النهاية يكون فهم موت طفلهما هو الذى ينجزه والده ووالدته. وكان إيولف يعلم لماذا كان الأولاد يوبخونه على عرجه. "من المحتمل أنهم غيورون منى. وأنت تعلم يا أبى أنهم فقراء جدًا لدرجة أنهم يسيرون وهم حفاة الأقدام" (٨٧٤) . وبعد أن فاجأه قرار ريتا لمساعدة الأولاد ، يعترف ألفريد "فى الحقيقة إننا لم نفعل الكثير من أجل هؤلاء المساكين

هناك.... ولذا فالأمر بالكاد يثير الدهشة ربما أنهم لم يخاطروا بحياتهم من أجل إنقاذ إيولف" (٩٣١) . تضيف ريتا : "لو أنك فكرت يا ألفريد - فهل أنت متأكد أننا كنا سنخاطر بحياتنا ؟" ويعترف الزوج والزوجة بعدم اكتراثهم بالناس الذين أغلقا عيونهما عنهم. "ليس هناك أى سعادة فى هذه الأسطر" هكذا يكتب أرنولد وينشتين.

- ويجسد مشروع ريتا وألفريد "قانون التغير" عند ريتا وليس عند ألفريد. ومثل كل الأنشطة والتى لا تتلاشى ولكن تحفظ نفسها فى شكل متغير، فإن حيوية وقوة ريتا والتى تركزت فى السابق على عاطفتها، يعبران الآن عن نفسيهما كمقدرة على مواجهة الفشل الأخلاقى والاستعداد لإيجاد طريقة يتعايشان معها. وقد كان التغير فى قانون ألفريد مجرد نهاية، يعكس الفكرة القديمة بأنه لا شئ يدوم إلى الأبد. ويعتبر قانون ريتا تأكيدًا للحياة، وليس تغييرًا مثل موت شئ ما، ولكن كتحول . وتقود ريتا ألفريد نحو رؤية حياة تشبه الصراع وتتكون من مراحل، متطورة ودنيوية. وتفتتح المسرحية على ريتا **"وهى تمتلئ حيوية"** وترتدى فستانًا ملونًا زاهيًا، وتأخذ حمامًا تحت **"أشعة الشمس الدافئة"** (٨٦٧) . وتنتهى المسرحية بريتا فى ملابس الحداد تلفظها ظلمة آخر الليل، ولكنها تنتظر الصباح.

بين الموتى من النساء: جون جابريل بوركمان

بوركمان:

... إنك امرأة وهكذا يبدو لعقلك أنه لا شئ آخر فى العالم يوجد أو يهم.

إيلا:

نعم، لا شئ آخر.

بوركمان:

فقط ما يلمس قلبك

إيلا:

فقط ذلك! ذلك فقط ! نعم . جون جابريل بوركمان (٩٨٦).

- ومن بين آخر أربع رجال طموحين عند إبسن - سولنس ، أولمرز ، بوركمان وروبيك - يبدو روبيك أكثرهم قسوة. فهو وبشكل بارد يتاجر بـ غيلا رينثيم Rentheim، والتى يحبها، وذلك فى مقابل وظيفة فى بنك، وبعد ذلك يتزوج أختها جنهيلد Gunhild. ويكتب ميور Muir بأن "بعد أن شعر بالذنب لخيانته لكلتا المرأتين من خلال أنانيته" ينال احتقارًا من قبل إيلا والجمهور بسبب سوء عمله. ويقال أن اختيار بوركمان الخاطئ هو محور المسرحية، والتى تركز على إظهار ثلاثة أنواع فاشلة من الحياة - حياته هو وحياة الأختين. ويلاحظ دافيد جرين Grene أن إبسن يصر على أنه "لا يمكن أن يكون هناك نجاح مبنى على التخلى عن ارتباط الإنسان الجنسى الشديد. ولا تعتبر المملكة والسلطة والمجد مجرد صفقة ضعيفة مقابل الخسارة، فهى لا تدخل ضمن ممتلكاتك - ولكن فقط سرابها".

– وغالبًا ما يُقارن بوركمان باثنين من الخونة السابقين من النساء، بيرنيك Bernick فى **أعمدة المجتمع**، وسيجورد Sigurd فى **الفايكنج فى هيلجلاند**. ومثل بوركمان ، فإن بيرنيك "هو الخبير المالى غير المدقق والذى تخلى عن المرأة التى أحبها وتزوج أختها، من أجل إقامة مشروع" (ويجاند **إبسن الحديث** ٣٥٦). ويعطى سيجورد المرأة التى أحبها إلى شقيقه ويتزوج أختها فى الرضاعة. ومثل بيرنيك وسيجورد، يضحى بوركمان بالحب من أجل "اعتبارات عليا" (k ٤٤٤).

– وإذا كانت الحقيقة أنه فى بروكمان، أحد الشخصيات الدرامية الوسواسية، يخلق إبسن صورة مدهشة لشخص أنانى، فإن بروكمان يشترك فقط جزئيًا فى العمل الدرامى للمسرحية، أى الصراع بين إيلا وجنهيلد على الاستحواذ على ارهارت Erhart ابن جنهيلد وبوركمان. ولا يميز تطور هذا العمل خصومة ببساطة أو أساسًا كضحايا بوركمان. ويقل اهتمام إبسن بإساءة بوركمان لإيلا وجنهيلد، على الرغم من قسوته، عن اهتمامه باستيعاب الناس المستمر فى التضحية. وبعد أن أتعبتهم خطايا بروكمان ضدهم، قضوا السنوات وهم يضمدون جراحهم. ودائمًا ما يلاحظ أن جنهيلد ذات **الشعر الأبيض القوى"** (٩٤٣) (٩٤٣)، مع اسمها الفالكيرى، وقسوتها ومرارتها تصبح المرأة الذكورية. بينما إيلا مع شعرها **"الأبيض الفضى"** (٩٤٤) ، واسمها اللاتينى الرقيق، وعاطفتها الدافئة نحو ايرهارت، تصبح المرأة "الأنثى". ولكن بينما تتطور المسرحية فإن أوجه عدم التشابه هذه تصبح بلا أهمية عندما تتكشف رغبة إيلا فى الانتقام مثل جنهيلد. وبعد الانتهاء من مسودة المسرحية، يجرى إبسن تغييرًا

فى إرشادات خشبة المسرح بالنسبة للفصل الأول والتى تعكس بشكل أفضل العلاقة بين جنهيلد وإيلا، وفى المسودة تجد إيلا "أكبر سنًا من أختها وتشبهها" (OI ٨ : ٧)، وفى النسخة الأخيرة، فإن الأختين هما توأمتان.

- ويضع إبسن إطارا للفصل الأول من المسرحية فى تناسق مميز. ويبدأ الفصل الأول مع همس جنهيلد باسم ابنها - "ايرهارت! (٩٤٣)" - وينتهى بهمساتها الحزينة : "ايرهارت! ايرهارت - كن صادقًا معى!" (٩٦٦). وفى نطاق توقعات جنهيلد ويأسها، يتطور الفصل الأول كتجسيد لوساوسها المزدوجة مع زوجها وابنها، وبعد ذلك كصراع خفى ومفتوح بين الأختين.

- ومثل **إيولف الصغير**، فإن مسرحية **جون جابريل بوركمان** تفتتح بمشهد بين امرأتين تتنافسان على رجل واحد. ولكن قبل أن تبدأ منافستهما على ايرهارت، تتشاجر جنهيلد وإيلا حول هدف منافستهما السابقة، بوركمان وعند وصول توأمها، تبدأ جنهيلد فى التحدث فورا عن اختلاس بوركمان منذ ستة عشرة عامًا" ليس بوسعى فهم كيف أن أى شئ مثل هذا - أى شئ محزن استطاع أن يقهر عائلة واحدة!" (٩٤٥). وليس لدى جنهيلد أى إحساس بنفسها مثل أى شخص باستثناء زوجة بوركمان ، وهكذا عندما أرسل إلى السجن، أصابها الخزى والعار. وكانت كراهيتها عميقة لزوجها لدرجة أنها رفضت أن تراه فى الثمانى سنوات التى أعقبت خروجه من السجن. ويتكشف الكم الهائل الذى تنسبه إلى خطيئة بوركمان ضدها فى اللغة التى تستخدمها لكى تصف سبب

وجودها على قيد الحياة "إعادة الوضع السابق بالنسبة لإسمى وشرفى وثروتى ! بالنسبة لكل حياتى البائسة" (٩٤٧) .

- وتبدو غيلا صوت المنطق الجميل عندما تقول : "إن لديك قلب قاس، يا جنهيلد" (٩٤٦). وتحيز إيلا ضد جنهيلد يؤكد نفسه فى الحال، مع ذلك ، عندما تلومها على تدمير بوركمان. وعندما تشير جنهيلد إلى أن بوركمان ، أيضًا ، ألقى باللوم على جريمته نحوها، عندما كان هو الذى أصر على العيش فى رفاهية، تحتج إيلا : "هذا بالضبط هو السبب فى أن عليك التراجع" . وكانت مهمة جنهيلد حماية زوجها من عدم اكتراثه بالمسئولية. ولأن جنهيلد قد أخذت بوركمان بعيدا عن إيلا، فإن إيلا اضطرت لأن تعتبرها زوجة مسيئة؛ وكانت إيلا ستؤدى عملها بشكل أفضل بجواره.

- إن سيطرة الوساوس على جنهيلد بسبب جريمة زوجها يقابله وساوس شديدة مع ابنها كمحرر لها. وقد ألقت بايرهارت منذ فترة طويلة فى دور يستطيع أن يؤديه الآن مع كبر سنه : "هناك حياة انتقام!" (٩٤٨) . وسوف يحقق الابن عملاً رائعًا وهكذا يعوض عن ظلم أبيه فى حق أمه البائسة ويفتدى "العائلة، المنزل، وإسمنا" (٩٤٨) .

- وعلى الرغم من أن عدم استحسان إيلا لخطط أختها نحو ايرهارت شئ يتسم بالصدق - "اخبرينى يا جنهيلد - هل ذلك هو الهدف الذى لدى ايرهارت نفسه نحو حياته - ؟" (٩٤٩) - إلا أنه أيضا يكشف عن خداعها لنفسها، حيث

أنها أيضًا لها مهمتها الخاصة نحوه. وبينما طلب جنهيلد من ايرهارت يمثل تعبيرا مباشرًا عن مشاعرها فإن هذا ليس الحال بالنسبة لإيلا. إذ أقنعت نفسها بأن لديها "نوعًا معينًا من الحقوق نحو ايرهارت" (٩٥٥) لأنها تخبر أمه بأنها تحبه وتريد أن "تحرره" من "سيطرة" جنهيلد (٩٥٦). ولكن تنكشف الحقيقة عندما تصيح جنهيلد المنتصرة - "لقد امتلكته فى عشك - حتى العام الخامس عشر من عمره. ولكن الآن كما ترى ، فإننى قد استعدته!" - مما يقضى على تصرف إيلا : "عندئذ فإننى سوف أسترجعه منك!" ويوضح تصريح إيلا عما تريده من الشاب أن مطالبها الخاصة مرهقة مثل مطالب جنهيلد : "أريد عواطفه وروحه وكل قلبه -!" (٩٥٧). وتستغل إيلا قوتها كممولة لبوركمان المدمر وتحاول رشوة أختها ؛ وعندما تقسم جنهيلد بأنها سوف "تبدأ رحلة" إذا ما انتقلت إيلا إلى منزل بوركمان، تواجه بقولها : "حسنًا. إذا دعنى آخذ ايرهارت" (٩٥٩).

- إن موضوع صراع الأختين له خطط أخرى بالنسبة لحياته غير تنفيذ مهمة أمه أو إعطاء روحه لعمته. وإيرهارت ذو الثلاثة وعشرين عامًا والذى تبدو عليه **"ملامح مبكرة للشارب"** (٩٥٩) يبدو غير مناسب لعدة أسباب. فيسبقه فى الأهمية فى حجرة معيشة أمه فانى ويلتون Wilton غير المحترمة والتى تعشقه، وهى امرأة مطلقة فى الثلاثينيات من عمرها وهى مكتملة الأنوثة، ذات شفتين حمراوين **"وشعر أسود غزير"**. وقد أنقذ ايرهارت وفانى فريدا فولدال Foldal وهى عازفة بيانو صغيرة السن والتى تأتى لتعزف لبوركمان، وايرهارت يحاول فى

يأس لجعل زيارته قصيرة بقدر الإمكان. وعلى الرغم من أنه يشعر بعاطفة نحو إيلا، إلا أنه يخلق الأعذار لكى يهرب بالإصرار على أنها لابد أن تذهب للفراش لكى تستريح من الرحلة. وعندما يتفجر الصراع بين جنهيلد وإيلا "تريدين أن تنتزعيه منى! نعم يا جنهيلد، إذا استطعت ذلك!". وينفجر ايرهارت : "أوه ليس بوسعى تحمل هذا أكثر من ذلك!" (٩٦٥) .

- وبعد رحيل ايرهارت ، فإن عودة الأختين لمعركتهما يكشف عن قوة غيرتهما المتبادلة وعلى الرغم من أنهما قد تعرفتا على فانى ويلتون كعدوة طبيعية لهما، إلا أنها تلقى ترحيبا : "إنها أفضل منك" هكذا تقول إيلا ، وتتفهم جنهيلد. "وأنا أقول نفس الشئ. إنها أفضل منك" (٩٦٦) . ويعتبر سعادة ايرهارت بلا أهمية مقارنة بأهمية استحواذهما عليه : "مهما تكن النتيجة بالنسبة له" هكذا تقول إيلا. وعندما تغادر إيلا تؤدى جنهيلد رقصة خاصة على أوتار "Danse Macabre" وهى تخرج من حجرة بوركمان وبعد أن ألقت بنفسها على الأرض، وهى تتلوى وتعوى، فإنها تعبر عن عاطفتها المتحكمة: "ايرهارت! إيرهارت ! - كن صادقا معى! أوه ، عد إلى البيت وساعد أمك! لا يمكننى احتمال هذه الحياة أكثر من هذا!" (٩٩٦) .

- وتظهر زيارة إيلا لبوركمان فى الفصل الثانى على أنها مسيطر عليها من قبل هجر بوركمان لها كما تسيطر فكرة جريمته على جنهيلد. وعند دخول ملاذه، تذكره فى الحال بحبها القديم، وترد على سؤاله المتردد - "هل هذه هى إيلا؟"

بالجواب "نعم - إنها إيلا "حبيبتك" - كما تعودت أن تناديني" (٩٨٠) . وتصر على ارتباطه الجنسي بها - "لم يعد لدى لفائف الشعر السوداء والتي تتسدل على ظهري. تلك اللفائف التي كنت تحب أن تعبث بها بأصابعك" - وتعلن عن نتيجة خيانته : "عمر بأكمله قد ضاع (٩٨١) . ويحتج بوركمان المصطدم بأنه لو أن إيلا كانت قد تزوجت الرجل الذي ولاه على البنك في مقابلها، "لكان يمكن أن تكوني سعيدة معه. وكنت أنا سأنقذ، حينئذ" (٩٨٢). وتصبح أنانية بوركمان وتبلده الحسي كبيرة، غير أن سيطرة فكرة عمله عليه ليست أقوى من سيطرة فكرة إيلا عن حبها الضائع عليها. واعتراف بوركمان بأنه ما زال يحب إيلا عندما تزوج جنهيلد يجعل إيلا تلعنه كما لو أن خيانته لها قد وقعت في اليوم السابق. لقد ارتكب "جريمة كبيرة لا تغتفر" في حقها وهي جريمة "تتعدى كل حدود التسامح" (٩٨٥). وردا عليها، يتهمها بوركمان "بالهذيان" ولكنها تستمر : "والخطيئة الكبرى التي لا تغتفر هي اغتيال الحب في قلب إنسان ... فقد هجرت المرأة التي أحببتها ! إنها أنا، أنا، أنا ! أغلى ما كنت تمتلك في هذا العالم وكنت مستعدا لهجرها من أجل المال. إنها جريمة اغتيال مضاعفة تتحمل ذنبها ! اغتيال لروحك ولروحي!" (٩٨٥ - ٨٦) .

- ويحلل بوركمان حكم إيلا وعنفه كشئ طبيعي بالنسبة لشخص من جنسها "وكيف لي أن أتعرف على تسلط تلك العاطفة القوية فيك ، يا إيلا. وأعتقد أنه من الطبيعي جدًا بالنسبة لك أن ترى هذا بالطريقة التي تفعلينها. فأنت امرأة. ولذا يبدو لعقلك أنه لا شئ آخر في العالم يوجد أو يهم ... فقط ما يلمس قلبك"

(٩٨٦) . وإجابة إيلا - "فقط هذا ! هذا فقط ! نعم !" توضح اتفاقها التام مع عدوها، والذى يكمل نظريته عن أنظمة القيم المقررة جنسيًا من خلال تقديم النصف الآخر : "ولكن عليك تذكر أننى رجل. وكامرأة بالنسبة لى كنت أعز مخلوق فى العالم. ولكن فى التحليل الأخير فإن أية امرأة يمكن أن تحل محلها امرأة أخرى" . وتواجه إيلا بطريقة ماهرة هذا الحكم الجرئ على استخدام الذكر للنساء : "هل كانت هذه خبرتك عندما أخذت جنهيلد للزواج؟" وعلى الرغم من أن بوركمان كان عليه الاعتراف بأنها لم تكن كذلك، إلا أن عمل حياته ساعده على تحمل زواجه وكان هذا كل ما يهم : "الأرض، الجبال، الغابات، البحر- كنت أريد أن أخضع كل الثروات التى تحتويها ، وأبنى مملكة لنفسى، ثم أستخدمها لكى أزيد من رفاهية آلاف عديدة من الآخرين" . وحيث أنه ليست هناك أية حالة أخرى ترضى الرجل والذى أعطى بوركمان وسيلة تقدمه، فإن بوركمان قد تخلى عن إيلا : "وقد ساعدنى حتى منتصف الطريق فى الصعود نحو المرتفعات التى كنت أتشوق إليها" (٩٨٧) . وتعزز إجابة إيلا من فكرة بوركمان عن الأنثى الطبيعية : "لقد قضيت على كل الفرحة الطبيعية فى داخلى .... كل الفرحة التى لابد أن تعرفها المرأة" (٩٨٧) .

- وبعد اتهام إيلا لبوركمان بمسئوليته عن حياتها الفاشلة، فهى تلومه الآن على قلبها القاسى. وقد افترض بوركمان أن اهتمامها بإيرهارت الذى تخدعه فى قمة الفضيحة، "نابع من الشفقة" (٩٨٨) وتصحح له : "أنا لم أعرف الشفقة أبدًا منذ تركتنى ! أنا غير قادرة عليها بالمرة. إذا جاء إلى مطبخى طفل فقير يتضور

جوعًا ويكاد يتجمد من البرد وهو يبكى وأخذ يستجدينى لأعطيه قليلاً من الطعام، فأنا أرفع الأمر إلى طباخى"، فإذا كان ايرهارت بوركمان هو الشخص الوحيد الذى استطاعت أن تحبه ، فذلك لأنه كان بمثابة تعويض عن إحساس الأمومة الذى حرمها منه بوركمان : "لقد خدعتنى ببهجة الأمومة والسعادة فى الحياة". والآن فإن حزن إيلا العميق قد اكتمل: لقد حرمها بوركمان من الحب والزواج والأمومة "كل المباهج التى يجب أن تعرفها المرأة" وهو بذلك قد دمرها.

- إن انغماس بوركمان فى مهمته الناقصة وانغماس إيلا فى هجر بوركمان لها يجعل من الرجل والمرأة ممثلين من الطراز الأول للرجولة المصغرة والأجهزة الأنثوية لعالم ثنائى منقسم إلى جنسين. ويعبر كل من الذكر المكافح المحبط والمرأة التى تفتقر إلى الحب عن حياتهما الفاشلة فى صور تقترب فى تطرفها إلى حد المحاكاة الساخرة: "أشعر كما لو كنت نابليون وقد خرجت مشوهًا فى أولى معاركى" (٩٧٤) : "خلال كل هذه السنوات أصبح من الصعب - بل من المستحيل - على أن أحب أى مخلوق، لا بشر ولا حيوانات ولا نباتات" (٩٨٧) .

- ويأتى ادعاء بوركمان بأن اختلاسه من حاملى الأسهم كان مجرد إحدى التفاصيل العابرة وأنه إذا كان أتيح له مزيد من الوقت لكان قد قام بتغطية كل خسائره وأصبح بطلاً فى التقدم الصناعى، لهو إدعاء مشكوك فى أمره من الناحية العملية وغير مقبول من الناحية الأخلاقية. وبالمثل فإن إدعاء إيلا رينثيم بأن بوركمان هو المسئول عن حياتها الضائعة لهو أيضًا نوع من الادعاء الذى

يستند إلى افتراضات مشكوك فى صحتها. وحتى إن تقبلنا حجتها الضمنية بأن جون جابريال بوركمان كان هو الرجل الوحيد الذى أحبته، فإن زعمها بأنه هو المسئول عن إحساسها باللامبالاة نحو كل المخلوقات فى العالم بما فيها الحياة النباتية لهو مفرط إلى حد السخافة. وبالنسبة لزعمها المتكرر بأن بوركمان قد حرمها من الأمومة فهناك ما يكفى من الأيتام فى النرويج (فى مؤسسات شبيهة ببيت نصب كابتن ألفنج التذكارى) وكان باستطاعة إيلا أن تختار العدد الذى يحلو لها من الأطفال، ولكن الحقيقة هى أنها لم تكن تريد أن تكون "أمًا" وإنما فقط أما لأطفال بوركمان. لقد أخذت إيرهارت بوركمان من جانهيلد واحتفظت به لثمانى سنوات لأنه كان من نسل الرجل الذى أحبته. ولأن بوركمان كان الرجل الوحيد الذى استطاعت أن تحبه ؛ فقد كان طفله هو الطفل الوحيد الذى استطاعت أن تكون أمًا له. وبما أنه قد خدعها وأنجبه من إمرأة أخرى، فقد أخذته من تلك المرأة.

– إن الهدف من زيارة إيلا إلى بوركمان، يجعل حاجة جانهيلد العاطفية تبدو، بالمقارنة، تقريبًا طبيعية. وتسدد إيلا أولاً الضربة القاضية فتعلن أنها ستموت قريبًا من مرض شخصه أطباؤها بأنه "ربما" كان نتيجة "صدمة عاطفية حادة" (٩٩٠) وهو اتهام ضمنى تُحمل فيه بوركمان المسئولية عن موتها الوشيك، ثم تطلب من بوركمان السماح لها بأن تأخذ إيرهارت : "يجب أن أحصل ثانية على طفلى العزيز، وحيدى، قبل أن أرحل!" ولكن رغبتها فى الحصول على إيرهارت لتخفيف حدة موتها أقل من رغبتها فى أن يفتقدها بعد ذلك : فهو سيكون

"الشخص الوحيد الذى سيفكر فى ويتذكرنى بحب وحنان - بنفس الطريقة التى يفكر بها ابن يتذكر والدته التى فقدها" (٩٩١) . ثم تأتى بأهم طلب لها، فهى تدعى بأنها ستتعذب بفكرة أنه بعد موتها فإن اسم رينثيم سوف يموت، وتستجدى بوركمان "باسم أم على وشك الموت" : "لا تدع ذلك يحدث ! دع ايرهارت يحمل الاسم !" (٩٩١ - ٩٢) . سيمحى اسم بوركمان وهكذا فإن إيلا ستستطيع أن تقتلع الرجل الذى أساء إليها وكذلك أن تنتصر على جانهيلد. ومثل أمه، فستجعل إيلا إيرهارت ينتقم لها.

- وقد كان ينبغى على كل من إيلا وجانهيلد أن تسألا عن رأى ايرهارت وهما يتصارعان حول مستقبله. ولم يحسم الصراع رحيله مع فانى ويلتون Fanny Wilton والذى كان أزمة الحدث فى المسرحية، وإنما فقط أوقفها عن طريق جعلها موضع نقاش، وبهذا أكد عدم جدوى نضال إيلا وجانهيلد من أجله. ويأتى مشهد الفصل الأخير كتطور وإعادة تجسيد مؤلمة لمشهد الفصل الأول بين الأخوات وايرهارت، فبعد أن تلقى استدعاءات بائسة من والدته التى كانت تتنصت على المحادثة بين إيلا وبوركمان وكانت مذعورة من خطط إيلا، يدخل ايرهارت عليها بعنف : "لماذا تريديننى يا أمى؟" (١٠٠٠) وبينما تمد جانهيلد ذراعيها نحوه تتحدث بكل عاطفتها الجياشة نحو ابنها : "أريد أن أراك يا أيرهارت ! أريدك أن تكون معى دائمًا !" وتصرخ وهى تفصح له عن مخطط إيلا لتأخذ "مكان أمه" وتبدأ كلا المراتين فى تقديم ادعائما : إيلا (وهى تنظر إليه بتوسل) ايرهارت، أنا لا أستطيع أن أتحمل أن أخسرك. يجب أن تدرك أننى

امـرأة وحيـدة على وشك أن تموت .. هل سـتظل معى حتى النهـاية؟ تلتـزم كليًـا نحوى - كما لو كنت ابنى الوحيد - ؟

السيـدة بوركمـان (مقتحمة) وتتخلى عن والدتك وربما مهمتك فى الحيـاة أيضًا؟ هل تريد ذلك يا ايرهارت؟ (١٠٠١) .

- وتصل السخرية الدرامية إلى درجة لا يمكن تحملها ونحن نشاهد طاقة الغضب العاصفة وهى تحتدم فى تلك المنافسة غير المجدية بين الأختين. وتعتقد جانهيلد أنها قد انتصرت عندما يرفض ايرهارت أن يعود إلى خالته : "إنك لن تحصلى عليه ! لن تحصلى عليه يا إيلا !" وترد إيلا : "لقد فهمت. لقد استعدته ثانية" (١٠٠٢) ويصبح ايرهارت مجبرًا على أن يخبر كلتيهما بالحقيقة بمنتهى الوضوح وبكلمات قبيحة : "يا إلهى يا أمى. أنا شاب ! إننى أشعر أن الهواء فى هذه الغرفة سوف يخنقنى تمامًا .. آه، خالتى إيلا. إن الأمر ليس أفضل حالاً معك ... كل هذا الاهتمام المرضى بى .. هذا الحب الأعمى، أو مهما يكن، إننى لا أستطيع أن أتحمل بعد الآن !" ويرى بوركمان فى ابنه الفرصة الأخيرة لنفسه. وعندما يطلب من ايرهارت أن ينضم إليه فى مشروع بين أب وابنه ليبنى حياة جديدة، تجادل إيلا ايرهارت ليقبل وتعترف جانهيلد بدوافعها: "وهكذا إذن فلن أكون أنا من يأخذه منك" (١٠٠٤) "بالضبط" تجيبها إيلا . و فى قمة غضبه وانزعاجه و"بشحنة انفعالية قوية" يصرخ ايرهارت برفضه : "أريد أن تحيا فرصتى ولو مرة ! أريد أن أحيا حياتى أنا! " وتتفوه جانهيلد بكلمة واحدة بعد

مغادرته و"**بينما تُسقط كفيها المعقودتين**" : "بلا ابن" كما لو كانت تقول "بلا حياة". وينتهى الفصل الثالث للمسرحية كنهاية الفصل الأول بجانهيلد الملتاعة وهى تنادى اسم ابنها.

– ومع نهاية الفصل الثالث وبينما تقوم أزمة المسرحية بتجسيد المواجهة بين الأختين وايرهارت فى نهاية الفصل الأول فإن المشهد بين بوركمان وإيلا فى نهاية الفصل الرابع يعيد تجسيد المشهد بينهما فى نهاية الفصل الثانى. وتصاحب إيلا بوركمان فى اندفاعه المحموم خارج المنزل وتقوم بعمل مواجهة ثانية مع الرجل الذى أساء إليها. وعلى قمة التل ، تستعيد إيلا بأسى ذكرياتها عن "أرض الأحلام" التى تخيلاها معًا ذات مرة (١٠٢٠) . ولكن بوركمان لا يسمعها فبينما يعقد عزمه على تحقيق حلم آخر، حلم بإمبراطورية ضللته، يتخيل بوارجه البخارية وهى تجوب العالم وهو يسمع مصانعه وهى تئز بصوت الآلات و"التحصينات الخارجية التى تضم المملكة" (١٠٢١) وتعود إيلا إلى اتهامها الأول: "نعم ولكن يا جون إن الرياح تهب ببرودة الثلج من تلك المملكة!" ويرد بوركمان بتصريح عاطفى يدل على الحب، ليس لإيلا وإنما للمعادن التى تلمح فى مناجمه : "إننى أشعر بعروق المعدن، تمد ذراعيها المنحنية، المتشعبة التى تومئ إلى .. أحبك ، وأنا أرقد هناك غير واع فى الأعماق والظلام ! أحبك ، تلك الثروات التى تجاهد لتولد بكل الهالة اللامعة من القوة والمجد التى تعد بهما ! أحبك !

أحبك ! أحـبك. وهكذا يعلن الرأسـمـالى المغـامـر الفـاشل عن ارتبـاطه الأبدى" بالحب الحقيقى الوحيد والباقى الذى عرفه طوال عمره" (F ٩٤٠).

- إن إيلا "بكل احتيـاجـهـا المتـزايد والذى تحـاول كـبح جـمـاحـه"(١٠٢١) لا تستطيع أن تترك هذا الأمر يمر دون أن تلعنه : "ولكن هنا فى ضوء النهار - كان هناك قلب إنسان حيًا ودافئًا ينبض من أجلك وقد سحقت هذا القلب" (١٠٢٢) وبالرغم من أن إيللا كانت قد وعدت أنه عندما يعطيها بوركمان موافقته على أن يأخذ إيرهارت اسمها فإن كل شئ بينهما سوف "ينصلح" (٩٩٢) فهى لا تستطيع أن تنفصل عن إحساسها بأنها ضحية. وتتهمه ثانية : "لقد قلتها مرة قبلك هذا المساء. لقد قتلت القدرة على الحب فى المرأة التى أحبتك" (١٠٢٢). ولأجل هذه الجـريمة فـهى تتنبـأ بأنـه لن يفـوز أبدًا بالجـائزة التى "قـتل" من أجلهـا . وبينمـا تهاجم قلبه الأزمة القلبية، يعلق بوركمـان : "أخشى أن نبوءتك صحيحة يا إيلا". وتصدق إيلا أنها نجحت أخيرًا فى جعل بوركمـان يعترف بخطئه الكبير، فترد عليـه : "سـيكون ذلك هو أفـضل شئ يمكن أن يحـدث لك" ثم تراه وهو يمسك بصدره فـتسـأله : "مـا الأمـر يا جون؟" ويرد الرجل المحتـضر وهو يسقط قبـالة المقعد : "يدٌ فـى برودة الثلج تخنق قلبى" وتصمم إيلا على اتهامها : "جون ! الآن تشعر بها ، اليد البـاردة كالثلج !" ولكن بوركمـان يظل واقعًا فى حب كنزه اللامع والضائع بشكل لا يمكن الشفاء منه فتكون له الكلمة الأخيرة : "كلا لم تكن يدى من الثلج وإنما يدٌ من معدن" (١٠٢٢).

- وهكذا يذهب بوركمان إلى القبر وضميره سليم وتكون كلماته الأخيرة رفضًا لإدانة إيلا له. ويعكس بوركمان اعتراف سيجارد فى نهاية الفايكنج فى هيلجيلاند حيث إنه يبقى مصرًا على ألا يندم على جريمته فى حق المرأة التى أحبها ومصرًا حتى النهاية على أهمية "الاعتبارات الأعلى" . وعلى العكس من هورديز فإن إيلا لا تمنح حتى التعويض الصغير الذى يمثله ندم الرجل وعلى العكس من سيجارد فإن بوركمان يرفض فكرة أن العمل الذى كرس حياته من أجله مرتبط بحياته الخاصة عن طريق جعل العمل قويًا وشجاعًا ومقابلاً أهم وأعلى من الحب وفى النهاية فإن عمل الرجل هو ما يهم و"أى امرأة يمكن استبدالها بأخرى" (٩٨٦).

- وحيث إنها بلا عمل وبلا مكان فى العالم فإن إيلا وجانهيلد يعيشان من أجل حياتهما الخاصة، للمكافآت التى تحوى "كل المباهج التى يجب على المرأة أن تعرفها" (٩٨٧). وعندما ينسحب ايرهارت ثم بوركمان من حياتهما فإن التنافسية التى استهلكت كل منهما تموت ميتة طبيعية، وتقترح جانهيلد : "وهكذا أخيرًا يمكن لكلٍ منا أن نمد أيدينا نحو بعضنا البعض" وتوافق إيلا : "أعتقد أننا نستطيع ذلك الآن" (١٠٢٣ - ٢٤) وبينما تتحد يدا المرأتين فوق جثة بوركمان وهما يبدوان كصورتين منعكستين لبعضهما البعض تنطق إيلا بسطر المسرحية الأخير وهو بمثابة تأبين لهم الثلاثة : "نحن شبحان نجمان فوق رجل ميت"(١٠٢٤).

- عندمـا أطرى إدفارد ميـونيك Edvard Munck إبسن على **جون جـابريال بوركـمـان** بأنهـا "أقـوى صـورة شـتـوية فى الفـن الإسكندنـدنافى" (M ٧٤٧) كـان يعترف بعبقرية إبسن فى تصويـر الروح المجمدة. لقـد كان الرجل والمرأتان مـجرد آلى لأفكار اسـتحـوذت عليهم. وترفض مـسـرحيـة **جـون جـابريال بوركـمـان** رفضًا ضمنيًا فكرة أنه بطبيعة الأشياء يعيش الرجل من أجل تحقيق إنجازاته والمرأة من أجل حيـاتهـا الخـاصـة وذلك عن طريق تصـويـر الحيـاة الغـريبـة لثـلاثة أشـخـاص يعيشون بتلك الفكرة.

- ومـثل **براند وبيـيـر چينت ، بيت الـدمـيـة والأشـبـاح ، عـدو الشـعب والبطة البـرية، وروزمـيـرشـولم والسـيدة القـادمـة من البـحـر** فـإن **إيولف الصـغـيـر وجـون جابريال بوركمان** مـسـرحيـتـان تمثلان فكرة مـزدوجـة. " تصـيح ريتا: "فـقـط أنت يا الفـرد ! فقط أنت" يجب أن أحـصل على الشـخـص الوحيـد من أجلى!" كـمـا تـصـيح إيلا "ايرهـارت ايرهـارت" تصيح جـانهيلد. ولكن بينمـا تـتعلم ريتا أن تعيش لأسـبـاب أخـرى بجـانب "البـهـجـة التى يجب أن تعـرفـهـا المرأة" فـإن إيلا وجـانهـيلـد تبـددان حياتهمـا وهمـا تتحسـران على ضياعها.

الفصل الثانى عشر

ثورة ربة الإلهام: عندما نستيقظ نحن الموتى

كخادمة فإن المرأة لديها الحق لتحصل على أعظم أنواع التمجيد Simone de Beauvoir سيمون دبوفوار **الجنس الثانى**.

استجابة لتعليق من مترجمه الفرنسى حول معنى العنوان الفرعى لمسرحية **عندما نستيقظ نحن الموتى** "خاتمة درامية"، يكتب إبسن : "أنت على حق عندما تقول بأن السلسلة التى انتهت "بالخاتمة الدرامية بدأت بالفعل **بالبنّاء العظيم**" (Ls ٣٤٢ - ٤٣) . إن الأربع مسرحيات الأخيرة لإبسن تمثل رباعية بتنوعات مختلفة حول موضوع واحد وهو الإنجاز الذكورى حيث تقدم أربع صور لرجال يقودهم الطموح وهدفهم الوحيد هو تحقيق العَظمة. ويستخدم الرجال الأربعة نساء لخدمة تطلعاتهم : حيث يتأمل البناء العظيم سولنيس بإحساس قوى بالذنب كيف استفاد من ملكية زوجته ليبدأ بها عمله حتى وهو يخطط لعمل أعظم يستجيب به لتطلعات أنثاه الجديدة بينما يقوم الفيلسوف الأخلاقى أولميرز Allmers والذى تزوج من أجل المال ليكتب كتابًا عظيمًا - يقوم باختراع تبرير يسمح له برفض زوجته والكتاب الذى فشل فى كتابته ويسعى خلف استحسان الذات من خلال إعجاب إمرأة أخرى. ويقوم رجل الأعمال بوركمان Borkman بمقايضة خطيبته بمركز بارز ويتزوج أختها ويظل يبرر اختياره حتى يموت وهو غير تائب. ويسير النحات روبيك Rubek على نفس خطى الثلاثة رجال الذين

سبقوه فى مسرحية **عندما نستيقظ نحن الموتى** حيث يستخدم امرأة ثم أخرى، فهو يستغل المرأة التى يستخدمها كموديل من أجل فنه ثم يشترى امرأة أخرى كزوجة له، وعندما تفشل فى فهم روحه الفنانة ويتمنى لو يستبدلها بموديله القديم. وفيما يسميه بول ببراعة "arbeidsegoism" ("هنريك إبسن" ٤٥١) للفنان مثل البنّاء والفيلسوف ورجل الأعمال حيث تكون النساء أدوات فى سعيه لتحقيق إنجازاته.

- وفى المسرحيات الأربع ينتج عن استخدام الأداة عواقب غير متوقعة ويتبدل بشكل ساخر الشكل النمطى للذكر كفاعل وللأنثى كأداة، ففى **البنّاء العظيم** تنجح هيلد وانجيل ، المعاونة الشغوف للرجل الطموح فى استعادة إيمان البنّاء فى قواه حتى أنه يحاول تحقيق العمل المستحيل الذى تطلبه منه ويموت : "هل تستطيع أن تجد لى نفعًا يا سيد سولنيس" (٨١٢) ويقوم التحول الذى يحدث فى شخصية ريتا أولميرز فى **إيولف الصغير** بعمل انقلاب قوى حيث إن المرأة التى يعطى مالها المساحة والفراغ لزوجها الفيلسوف حتى يكتب **مسئولية الإنسان** تصبح السبب فى تحول الكاتب الفاشل إلى شخص مسئول إنسانيًا. كما يتحول استغلال بوركمان لإيلا وجانهيلد Gunhild لتحقيق إمبراطوريته المالية إلى شئ مجانى ليس له ما يبرره ويجعل من المرأتين عدوتين حقودتين له تتصافحان فى نهاية المسرحية فوق جثة الرجل الذى استغلهما . وفى **عندما نستيقظ نحن الموتى** فإن عودة موديل روبيك من الموت لتطارده فى حدث درامى يشبه الحدث فى المسرحيات الثلاث التى سبقتها فمثل إيلا وجانهيلد، تواجه إيرين الرجل

الطموح الذى أساء إليها بجرائمه التى ارتكبها فى حقها. ومثل ريتا، فإن إيرين، الأداة السابقة ، تُهذب الرجل الذى استغلها ومثل هيلدا فإن إيرين تصبح المنقذ والنقمة للرجل الذى تخدمه. ولكن بينما تلخص **عندما نستيقظ نحن الموتى** نمط العلاقات بين الذكر والأنثى والموجودة فى الثلاث مسرحيات الأولى من الرباعية، إلا أنها أيضًا تضيف خاتمة فما يتم التلميح له والإشارة إليه ضمنيًا من قبل، يصُرح به بوضوح فى الخاتمة الدرامية ذلك أن تمرد إيرين ضد روبيك يُشكل تحديًا مباشرًا لفكرة استخدام الأنثى كأداة لخدمة إنجازات الرجل.

خادمة الفن

لقد كانت فكرة كون الإبداع الفنى ميدانًا مقتصرًا على الرجال فكرة رئيسية فى المجتمع الذكورى الغربى، وهى نتيجة فنية طبيعية للاعتقاد الدينى بأن الإله الأب قد أنجب هذا العالم، وفى تتبعهما لتلك الصفة الجمالية فإن ساندرا جيلبرت Sandra Gilbert وسوزان جوبار Susan Gubar تستشهدان بمقولة جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manley Hopkins كممثل للفن: "إن" أهم صفة للفنان هى التنفيذ البارع وهى موهبة ذكورية وخاصة أنها تميز الرجال عن النساء .. ولكن موهبة النساء هى موهبة إبداعية "**(امرأة مجنونة MadWoman ٣)**. إن الرجل هو الذى يخلق المرأة . منذ حواء، مينيرفا ، سوفيا وجالاتيا قامت الأساطير الذكورية بتعريف النساء على أنهن مخلوقات "خلقن عن طريق الرجال ومن الرجال وللرجال، وهن أطفال مقارنة بعقل الرجل وضلوعه

وإبداعه" (١٢) وبالنسبة لجلبرت وجوبر فإن نورمان أو . براون Norman O. Brown "يلخص باقتدار" الأساس للاختلاف الجنسى الذى بنيت عليه هذه النظرة الجمالية للإبداع "نحن ابتكرنا مفهوم السيدة أو تمثال بيجماليون Pygmalion.إن السيدة هى القصيدة ، إن لورا التى ابتكرها (بيترارك Pertrarck) هى فعلاً نوع من الشعر" (١٣) .

– ويخلط براون بين إلهام بيترارك وإبداعه فلو كانت المرأة من صنع الرجل فإنها أيضًا تؤدى وظيفة فى عملية الإبداع الملهمة للرجل المبدع . ومن بين أكثر الصفات التى منحها الرجل للمرأة كونها ربة الإلهام الأقدر على حسن التعبير، وذلك لأنها الأكثر أثيرية وسماوية، فقد كانت بنات الإله الأكبر زيوس Zeus، ربات الشعر والإلهام فى العصور القديمة، وهن قوى أنثوية طيبة ألهمن الرجل الفنان ليثمر عن إبداع غزير : "سعيد هو من تحبه ربّات الشعر وينساب صوته من بين شفتيه بعذب الكلام". وعندما كانت الجنيات المغويات Sirens ، وهن قوى أنثوية شريرة، تغرى الرجال إلى شهوات جنسية لاهية وضائعة ، وكن يحاولن منافسة ربّات الشعر الشهيرات، كن يفقدن أجنحتهن ويقعن فى البحر. واستمرت ربات الشعر فى الازدهار فى العصور الوسطى وعصر النهضة حيث كان إبسن يستحضرها، وكان شعراء عصر النهضة الأوروبيون والإنجليز المسيحيون يجلّون قواها، وقد نصروّها ليجعلوا منها إلهامًا مناسبًا لأشعارهم. وقد صعدت ربّات الشعر أمام نظرية الرومانسيين حول الإلهام الفردى وناشدها

بليك Blakeوبايرون Byron وويتمان Whitman لمساعدتهم. إن ربة الشعر هى الأخت الجمالية للخادمة الروحية للرجل أو "الأنثى الأبدية" حيث إن الأخيرة تساعده على إيجاد الحقيقة بينما تلهمه الأولى لتبدع.

– وبالنسبة لروبرت جريفز Robert Graves فإن ربة الشعر هى أكثر التابعين العصريين توهجًا وأن كل الشعر الحقيقى هو "بالضرورة نابع من إلهام الآلهة البيضاء أو ربة الشعر" . وتشبهًا منه بافتتان سابقيه من العصر الفيكتورى بالمرأة القاتلة فإن الشاعر البريطانى جريفز يعبد آلهة العالم السفلى فى كلمات تذكرنا باحتفال باتر Pater بالمونا ليزا، حيث إن ربة الشعر هى " أم كل الأحياء. قوة الخوف والشهوة العتيقة – أنثى العنكبوت أو ملكة النحل الذى يعنى عناقها الموت المحقق (الآلهة البيضاء" ١٠). والشاعر الحقيقى "وقع فى غرام الآلهة البيضاء ، فى غرام الحقيقة، ويدق قلبه باشتياق والحب لها . إنها الإلهة الزهرة أولين Olwen .. ولكنها أيضًا البومة ، والتى تلمع عيناها كالمصباح .. أو Lamia المرأة الأفعى بلسانها المشتعل" (٣٧٣) ولكن مهما كانت قوة ربة الشعر يبقى الإبداع عالمًا خاصًا بالرجل فقط. "المرأة ليست بشاعرة إنها إما ربة شعر أو لا شئ" (٣٧١) .

– فى **الجنس الثانى** تبرهن سيمون دبوفوار أن تنافسية الرجل جعلته دائمًا ما يتخيل ربة الشعر على أنها أنثى لأنه "يريد أن ينجز ويبدع كل الأهداف التى وضعها لنفسه دون مساعدة من رجال آخرين" (١ : ٢٩٠) ولأن الرجل يرى المرأة

أكثر ارتباطًا بالطبيعة منه ، يتخيل الشاعر أنه يستطيع من خلالها أن "يبحث فى أعماق الصمت وغياهب الليل" . المرأة تمتلك بينما يحب الرجل أن يفكر : "حكمة لا يمكن أن يدعيها أكثر عزيزية من التى يمتلكها ، أكثر اتصالاً بما هو حقيقى وهذا هو الحدس الذى تمنحه ايجيريا Egeria للرجل الذى يستشيرها بدون أن يجرح "الأنا" عنده باتصاله معها، حيث إنه يستطيع أن يسألها كما يسأل النجوم". ومثل الصفات الخدمية الأخرى التى يقوم الرجال بتكليف النساء بها - مثل منح الرعاية والإرشاد والوساطة - تلعب ربة الشعر دور الآخر التى تسمح للرجل بأن "يذهب لما هو أبعد من ذاته بدون أن يقيد ذاته"(٢٩٥). ولكن توجد النساء بدون تدخل الرجال، وهكذا وبينما تجسد المرأة خيالات الرجال، تثبت النساء زيف هذه الخيالات، ولذلك يجب أن يتم ابتكار شخصية العاهرة لتهاجم الفتاة العذراء وبتطبيق تحليل دى بوفوار على نظرية جريفز، نرى لم تتحد المرأة الأفعى مع الإلهة الزهرة. ويتمثل إصرار جريفز على القوى الخرافية والغامضة والصعبة المنال لربة الشعر والخطر الملازم لمحاولات الشاعر للحصول عليها فى تحليل بوفوار لحاجة الرجل لأن تظل المرأة دائمًا هى الآخر.

- وتستشهد دى بوفوار بكيركيجارد Kierkegaard فى وثيقتها حول إبعاد المرأة أو جعلها تبدو بصورة مثالية كربة الشعر ويقتبس من In Vino Veritas : "من خلال المرأة تصبح المثالية جزءًا من الحياة وبدونها، كيف سيكون الرجل ؟ فكم من رجال أصبحوا عباقرة بفضل امرأة شابة .. ولكن ليس هناك رجلاً أصبح عبقريًا بفضل المرأة الشابة التى تزوجها.. لأنه من خلال العلاقة السلبية

تستطيع المرأة أن تجعل الرجل مبدعًا". (**الجنس الثانى ٢٩٥**) وتحلل دى بوفوار : "إن المرأة ضرورية إلى الحد الذى يجعلها تظل فكرة يبرز من خلالها الرجل تعاليه ومغالاته ولكنها حقيقة خطيرة كما هى موضوعية، موجودة لأجل نفسها ومقتصرة على نفسها". وتضيف الحكاية الشهيرة : "لقد آمن كيركيجارد أنه برفضه الزواج من خطيبته فإنه قد حقق العلاقة الوحيدة الجديرة بالاهتمام مع جنس النساء" (٢٩٥ - ٩٦).

- إن نظرية فرويد حول عملية الإبداع كتهذيب للشهوة الجنسية تحمل تشابهًا قويًا مع رواية كيركيجارد لضرورة "العلاقة السلبية" بين المبدع الذكر والمرأة التى تلهمه. ويلخص فرويد الأمر قائلاً : "إن عدم قدرة الغريزة الجنسية على منح شعور بالرضا التام بمجرد خضوعها لأولى متطلبات الحضارة يصبح مصدرًا- على الرغم من ذلك - لأكثر الإنجازات الثقافية .... والتى يتم تحقيقها باستمرار عن طريق تهذيب أشمل لمكوناتها الغريزية ("النزعة نحو الانحطاط الكونى" ١٦) ، ويشـــرح أوتو رانك Otto Rank أن الفنان يرغب فى المرأة ولكنه ينظر إليـــهـا بخوف، حيث إنها تمثل متطلبات الحياة التى قد تعلو فوق متطلبات الفن. ولذلك فهو يكبح رغبته ويموه عدوانيته عن طريق تحويلها إلى شئ مثالى كربة الشعر. وعندما تتوقف المرأة عن تهديد أغراضه فهى الآن تساعده على تحقيقها وهكذا يخضع الفنان الحياة إلى الفن بينما تمده المرأة بنتاج شعرى.

- وفى نظرية كيركيجارد فإن الشهوة الجنسية تعوق الإبداع بينما فى نظرية فرويد فهى مصدر الإبداع ولكن فقط لأن عدم قدرتها على إرضاء "متطلبات

الحضارة" ينتج عنه تهذيبها حتى تتحول إلى فن. إن الشهوة الجنسية تتعارض مع الثقافة حيث يجب تهدئة وتسكين النساء المغويات لصالح ربات الشعر اللاتى يلهمن الفنان للإبداع.

تحويل النساء إلى رخام: قتل ايرين

تشكل العلاقة بين روبيك وايرين فى **عندما نستيقظ نحن الموتى** شكلاً كاريكاتوريًا وحشيًا للقيمة الجمالية التى تصور العلاقة بين الجنسين ، بين الرجل المبتكر والمرأة المبتكرة، بين الرجل الصانع والمرأة ربة الإلهام. وعندما يلتقى روبيك بموديله السابق إيرين بعد سنوات من الفراق، يعتقد روبيك أنه يجاملها عندما يعلق على أهميتها فى مشروع بجماليون الخاص به وهو نحت "أنبل وأنقى وأكثر النساء مثالية" (١٠٥١) : "لقد كان باستطاعتى أن استخدمك فى كل شئ أردته.. بالنسبة لى أنت لم تكونى مجرد موديل. لقد كنت روح الإلهام ذاتها" (١٠٥٢) ولأنه مثاليًا مثل كيركيجارد يؤمن بقدرة الفن على تهذيب النفس مثل فرويد يقوم روبيك بصياغة نظرية للمرأة التى أحبته تصور حتمية وجود مسافة بينهما لقناعته بأنه إذا كان قد لمسها "فإن روحه كانت ستصبح دنيوية ولم يكن ليستطيع أن يبدع ما يكافح من أجل إنجازه" لأن أية علاقة جنسية مع امرأة كانت ستلهى وتُضعف الرجل الطموح "المحموم برغبته فى خلق أعظم عمل فى حياتى" (١٠٥١)، وبينما كان روبيك تجتاحه رغبة قوية "كادت أن تذهب عقله" حيث كان

مأخوذًا بجمال إيرين الخارجى، إلا أنه كان أولا وقبل كل شئ فنانًا وهكذا فإن المرأة العارية أمامه "أصبحت مخلوقًا مقدسًا، يمكن لمسه فقط بالأفكار المقدسة" (١٠٥١ - ٥٢).

- ولقد اعتنقت إيرين دورها كخادمة بإخلاص صوفى بدا مطلقًا ولا محدود، "ولقد رفعت ثلاثة أصابع فى الهواء وأقسمت أن أذهب معك إلى نهاية الدنيا ونهاية الحياة وإننى سأخدمك فى كل الأشياء" (١٠٥٠) ، وتؤكد اللغة الفخمة التى يتذكر بها روبيك الماضى اكتمال عبوديتها : فى "عرى كامل وصريح - .. نعم لقد خدمتك بكل دماء شبابى النابضة ! ... لقد وقعت عند قدميك وخدمتك" (١٠٥١ - ٥٢).

- وما كان يؤمن روبيك بأنه عرض إيرين الممتع والمستمر لجسدها من أجل خدمة فنه الرفيع" ذلك العمل الذى ضمنا نحن الاثنين كل صباح كما لو كان يحمل السر المقدس"(١٠٧٠) لم يكن سوى تعاون مخزى ومؤلم. وتصف له إيرين كيف كانت تراقبه، يومًا بعد يوم "ليس كرجل" ولكن "فقط كفنان" وهو يحدق فى جسدها وهو ينحته "وهو يسيطر على نفسه بشكل مثير" . وبينما كانت هى تتوق إلى حبه ، كان هو يفرض عليها قالب المرأة الطاهرة التى تمثلها كموديل وهو رفض أثار غضبها : "كلما خلعت ملابسى ووقفت عارية من أجلك، كلما كرهتك. (١٠٧٠).

- وتحتوى إيرين غضبها وامتعاضها بينما تتجرد عارية طوال الأسبوع فى إذعان صامت لاستغلال روبيك لها وترتدى ملابسها فى نهايات الأسبوع لتشارك أيام الراحة مع "سيدها ومولاها" (١٠٦٩) وعلى شواطئ بحيرة تونيتز Taunitz شاركت إيرين فى نوع آخر من الأعمال وهى تسلية خاصة كانت هى وروبيك يطلقان عليها "قارب لوهينجرين" Lohengrin's boat حيث يصنعان البجعات من زنابق المياه وقوارب من أوراق النباتات ثم يرسلان مراكبهما لتطفو على الماء. وتذكر إيرين كيف كان روبيك يطرى ربة الإلهام حتى أثناء الأجازات : "لقد قلت إننى البجعة التى تدفع قاربك (١٠٧٦) ويبدو رفض روبيك الجنسى لإيرين باسم فنه أكثر عمقًا عندما يُدعَّم بالإشارة الضمنية إلى قصة لوهينجرين حيث يرفض الفارس العذرى عروسه لهدف "أسمى" وهو البحث عن الكأس المقدسة.

- وقاومت إيرين امتعاضها واشتياقها وأجبرت نفسها على أن تحاكى المرأة التى ابتكرها روبيك حتى اكتمل التمثال فوقفت "تنتظر بلهفة" (١٠٧٤) وهى تأمل أن يتحول الفنان إلى الرجل ولكن بدلاً من التعبير عن حبه للمرأة ، أعرب روبيك عن امتنانه لمصدر الإلهام : "أشكرك من عميق قلبى يا إيرين. لقد كان ذلك حدثًا استثنائيًا بالنسبة لى" (١٠٧٥).

- وبينما دمرها جحود روبيك ورفضه لها، تركت إيرين الرجل "الذى لم يكن بحاجة إلى حبى - أو حياتى بعد الآن" (١٠٤٧) وتحولت خيبة أملها المؤلمة إلى يأس ونوع من الجنون العقلى : "لقد جاءوا وقيدونى وقاموا بربط ذراعىّ معًا

خلف ظهرى ثم أنزلونى إلى قبر ذى قضبان حديدية كباب سحرى، وكانت الحوائط مبطنة - بحيث لا يستطيع أن يسمع أى شخص فوق الأرض الصرخات الآتية من القبر. (١٠٥٠).

- وتحاكى قصة ربة الإلهام السابقة عن حياتها بعد روبيك علاقتها مع النحات، ولكن بشكل ساخر فالشكل النصف خيالى للقصة يؤكد تأثيرها الكاريكاتورى. لقد قتلت زوجين وهو ما أرادت أن تفعله بروبيك - ودمرت أطفالها قبل أن يولدوا، وهو ما كان يجب أن تفعله بالتمثال : "لو أننى قد مارست حقوقى وقتها .. لكنت قتلت ذلك الطفل، فبعد ذلك قتلته عددًا لا يحصى من المرات ... فى ضوء النهار وفى العتمة ... بكراهية - وانتقام - وعذاب" (١٠٤٧) ويعد دورها فى ملهى ليلى "كتمثال عارٍ فى لوحة حية" نسخة مبتذلة من الوضعية التى اتخذتها أمام الفنان. (١٠٤٨) ولكنها تسخر من روبيك وتستهزئ به عندما تقول إنها على الأقل أخذت مقابل عن ذلك العمل بينما كانت خدمتها له مجانية، وعلاوة على ذلك فإن الرجال الذين نظروا إليها صاروا عشاقًا لها على العكس من روبيك الذى رأى أن "الامتناع عنها أفضل". (١٠٤٨).

- وبدأت إيرين فى البحث عن روبيك عندما أدركت أنها أعطته "شيئًا يستحيل استبداله، شيئًا لا يجب على المرء أن ينفصل عنه أبدًا" (١٠٥٤) ويعلق هو "ثلاثة أو أربعة أعوام من شبابك" (١٠٥٤) ولكنها تصحح له : "كم كنت

صغيرة ومبذرة وقتها – لقد أعطيتك ما هو أكثر، أكثر بكثير من ذلك" . لقد نسى "الهدية الأندر" التى عرضتها عليه : "لقد أعطيتك روحى الشابة المفعمة بالحياة وقد تركنى ذلك خاوية من الداخل ، بلا روح ولهذا مت" (١٠٥٥) .

– ويُعد رفض روبيك لحب إيرين المثال الأخير فى أعمال إبسن على الأمر الذى يتكرر ليكشف كيف تحول عقلانية الرجل رغبة المرأة إلى شئ يمكن استخدامه أولا كيفما يحتاج الرجل. ومثلما تكتب جين باكر ميلر Jean Baker Millerعندما يتحول المرء إلى شئ وليس شخصًا فاعلاً "فيفترض أن كل نزعاته الجنسية واهتماماته لا توجد بشكل مستقل، فهى تُخلق عن طريق الآخرين ومن أجل الآخرين فقط – وتكون محكومة ، مُعرفة ومُستغلة") (نحو علم نفس جديد للنساء ٦٣) . وفى مسرحية **الفايكنج فى هيلجلاند** بالرغم من العاطفة المتبادلة بين سيجارد وهيورديز إلا أنه يعطيها إلى جانر Gunnar باسم الرابطة الذكورية كما يرفض بيير جينت سولفيدج جنسيًا ويحولها إلى نموذج مثالى لعفة الأنثى يخدم ذاته. وفى **الإمبراطور وجاليليان** يسجن جوليان هيلينا ذات الرغبة الجنسية المفرطة فى قالب المرأة الطاهرة التى يعتبر وجودها ضروريًا لإمبراطوريته، وفى **دعائم المجتمع** يوبخ بيرنك Bernick زوجته على عاطفتها نحوه ويحاضرها حول ضرورة الصحبة الهادئة للحب بين الزوجين، وفى **بيت الدمية** يمارس تروفالد الحب مع زوجته منذ ثمانى سنوات ويواصل عادته فى تخيلها العروس العذراء التى تزوجها، وفى **الأشباح** يجبر القس ماندرز هيلين ألفنج على العودة إلى زوجها وتمارس واجباتها الزوجية، وفى **البطة المتوحشة**

يعاقب هيلمر Hjalmer جينا Gina على علاقاتها الجنسية قبل أن يلتقيا، وفى روزميرشولم يقوم روزمير بتصنيف رغبة بييتا له على أنها رغبة شاذة ويتناسى تمامًا رغبة ريبكا، وفى **هيدا جابلر** يأخذ تيسمان وبراك إذعان هيدا الجنسى كأمر مسلم به ويُعنفها لوفبورج Lovborg لأنها ترفض النوم معه، وفى **إيولف الصغير** يرفض ألفريد شهوة ريتا الجنسية ويجعل دورها يقتصر على كونها أم لطفلهما، وفى **جون جابريل بوركمان** John Gabriel Barkman يخون بوركمان عاطفته هو وإيلا باسم طموحه، بينما فى **عندما نستيقظ نحن الموتى** يرفض روبيك شهوة إيرين الجنسية باسم فنه، وبذلك فهو، مثل كل سابقيه، يرفض الاعتراف بآدمية المرأة الكاملة وينكر عليها استقلاليتها.

التحول الكامل لتمثال روبيك

- عندما بدأ روبيك الطموح فى التفكير فى نصب تذكارى يعبر عن "يوم البعث" كان اختياره للشكل المجازى الذى سيعبر عن فكرته تقليديًا بحتًا وهو امرأة عذراء حيث سيتم التعبير عن فكرة البعث عن طريق الفكرة القديمة للقوة المخلصة لعفة الأنثى والتى يجسدها النحات من خلال "الشابة الطاهرة - التى لم تمسها التجربة الدنيوية - والتى استيقظت على الضوء والمجد بدون شائبة قبح أو قذارة لتلقى بها" (١٠٧٢). ولكن عندما أكمل روبيك امرأته المصنوعة من الرخام فشلت ما كانت ستصبح أروع إبداعاته الفنية فى أن تحوز رضاه، ويعترف لإيرين أنه بعد رحليها بدأت الفكرة التى خدمتها كموديل تبدو ساذجة وخاطئة.

لقد كانت نتاج فترة لم تكن لديه بعد أى معرفة بالحياة ولا "كيف يسير هذا العالم" وحيث إن فكرته عن البعث كانت قد أصبحت الآن "شيئًا" أكبر" و"أكثر تعقيدًا" فقد اتسع تشكيله للتمثال ليمثل" جزءًا من تموج الأرض وتفجرها" والتى من خلال شقوقها "يندفع البشر الآن بوجوه حيوانية مقنعة، رجالاً ونساءً - تمامًا كما عرفتهم فى الحياة". ولم يكن التمثال المكتمل مستوحى من إيرين ولكن من روبيك نفسه كما يشرح لها : "ما رأيته بعينىّ فى العالم من حولى" (١٠٧٢) .

- ويأتى تطور روبيك وتحول نظرته ليجعله يقلل بشكل كبير من مثالية وأهمية المرأة المثالية. لقد جعل وجهها أقل وضوحًا وإشراقًا و"جذبه للوراء"، ونقلها من القاعدة التى كانت تستقر عليها إلى خلفية التمثال المنحوت (١٠٧٣) وأصبح الشكل المجازى الرئيسى الآن هو رجل" يغمس يديه فى المياه المتدفقة ليمسحها ويجعلها نظيفة .. وهو لن يكون أبدًا حرًا ليمارس البعث حيث إن يوم البعث لم تعد تمثله "شابة طاهرة" مبتهجة" (١٠٧٢) وإنما رجال ونساء يائسون وناقصون يتقدمهم تمثال لرجل يمثل الندم على الحياة المنصرمة". (١٠٧٣) ولم يعُد يتم التعبير عن البعث كيقين وإنما كمستحيل، وحلّ القلق والجزع محل النشوة والسعادة، ولم يعد روبيك يصور الواقع مثاليًا وإنما أصبح معلقًا حالمًا على معاناة البشرية المرتبطة بالأرض. وقد أتاح الشكل العاطفى للمرأة الطاهرة التى تصعد إلى الجنة ، وهو مثال على فن الصالونات الأكاديمى، أتاح المجال لظهور أشكال إنسانية - حيوانية تعبيرية. وبتعبير آخر تحول روبيك إلى فنان حديث.

– ويقوض بعث إيرين الأيديولوجية التى جسدها التمثال الذى اتخذت له وضعية كموديل، فهى قد استيقظت من الموت ولكن ليس لتصعد إلى الجنة كعذراء منتصرة ومطمئنة، وإنما لتبقى على الأرض مدة كافية لتواجه الرجل الذى رفضها جنسيًا، ولكنها فى نفس الوقت تتعلق بوهم منقذ. وحيث إنها لا تدرك أن التمثال قد تحول فتظل تؤمن بأن معاناتها قد خدمت قضية الفن، وهكذا حملت تلك المعاناة معنى التضحية. وعلى الرغم من كراهيتها للتمثال لأنه يمثل رفض روبيك لها، إلا أنها أيضًا تحبه لأنه قد حقق "المجد والشرف" (١٠٤٦). لقد كان ذلك التمثال الشهير الذى تدعوه "إبداعنا، طفلنا" بمثابة تعويض لها عن الأطفال الحقيقيين الذين أنكرهم روبيك عليها وحرمها منهم (١٠٧٠). وعندما يكشف لها روبيك أن ما تتذكره "أصبح فيما بعد شيئًا آخر" (١٠٧١) ويصف لها المجموعة الجديدة، تعترض قائلة" **(كما لو كانت التعاسة قد خنقتها)** روحى كلها – أنت وأنا – نحن ، نحن، نحن وطفلنا كنا فى ذلك الشكل المنحوت وحدنا" (١٠٧٣). وبغرور غير مقصود يحاول روبيك أن يبرر تحوله : "نعم ولكن اسمعينى الآن وكيف قدمت نفسى فى هذا الشكل الفنى، فى الأمام إلى جانب نبع .. رجل يجلس يحنيه الشعور بالذنب، كما لو كان لا يستطيع أن يفصل نفسه تمامًا عن قشرة الأرض". وفى مكان إيرين وقف روبيك كموديل للشكل المجازى الرئيسى. لقد استبدل الفنان ربة الإلهام وأحل نفسه محلها.

– وتحلل إيرين بمرارة إحلال روبيك نفسه مكانها : "لقد قتلت روحى – ثم تصور نفسك فى حالة من الندم والتكفير عن الذنب والأسف العميق – **(وتبتسم)**

- وأنت تعتقد أن ذلك يداوى الجُرح ويحقق الهدف" (١٠٧٣) وتجد إيرين أن أكثر تسمية ملائمة تعطيها للرجل الذى أساء إليها فى اتهامها لها هو "شاعرًا". وتشرح للنحات الذى لم يستوعب الأمر "لأنه يا صديقى هناك شئ ما فى تلك الكلمة يخفف من حدة الأشياء، شئ يبرر نفسه ويلقى بعباءة تخفى كل خطيئة وكل زلة بشرية" (١٠٧٤) .

- ويعزز دفاع روبيك الجرئ عن نفسه حقيقة اتهام إيرين : "أنا فنان يا إيرين ولست أخجل من كل الزلات البشرية التى قد أحملها معى لأنه ، كما تعرفين ، لقد **ولدت** لأكون فنانًا، وبغض النظر عن كل شئ ، فلن أكون أى شئ آخر" (١٠٧٤). وتبرر هوية روبيك كفنان سلوكه بأكمله ، لأن العبقرى لا يعترف بأى قانون.

- وتجبر اعترافات روبيك إيرين على الاعتراف بالحقيقة المؤلمة عن نفسها حيث تدرك أنها كانت متوهمة عندما اعتقدت أن مشاركتها فى إبداع هذا التمثال هو الإنجاز الوحيد فى حياتها الفاشلة وأن تكريسها لقضية الفن لا علاقة له بالأمر وأن إذلالها ومعاناتها كانت بلا جدوى. ويأتى اعتراف إيرين بعدم جدوى خدمتها وعبوديتها ليجعلها تدرك مدى بشاعة استخدامها كأداة : "ولكن **أنا** .. كنت إنسانة - فيما مضى ! **وأنا** أيضًا كانت لدى حياة لأعيشها وقدرًا لأحققه. ألا تفهم أننى قد تخليت عن كل ذلك لأجعل من نفسى أداة لك - آه لقد كان ذلك انتحارًا" (١٠٧٤). وتصف إيرين خطأها بربطه بقصة مسيحية

محورية حول الخير والشر حول إغواء إبليس للمسيح. وفى لغة مستوحاة بشكل مباشر من تلك القصة المذكورة فى إنجيل ماثيو Mathew ٤ : ٩ - ١٠ تحكى إيرين كيف استطاع الشيطان المغوى الماكر روبيك أن "يغريها" إلى قمة جبل ووعدها بأن يجعلها ترى "كل أمجاد العالم" بشرط أن تتبعه وتفعل ما يأمرها به (١٠٧٧) . "وفى الحال ركعت على ركبتى - وعبدتك وخدمتك". لقد تركت إيرين نفسها ليتم إغواءها من قبل الشيطان الذى خدعها بحتمية محو الأنثى لنفسها فى خدمة الإنجاز الذكورى.

الفن، الحياة، وفوائد النساء

- وبالرغم من أن الشكل الأخير "ليوم البعث" جلب لروبيك الشهرة والثروة التى أرادها، إلا أن سعادته كانت قصيرة "كل ذلك الحديث عن النداء السامى للفنان ومهمة الفنان وما إلى ذلك بدأ يبدو لى فارغًا ومجوفًا من أساسه" (١٠٦٣) وقرر روبيك أن يجعل الحياة تحل محل الفن لأنه، كما يشرح لزوجته مايا Maja إنه بالرغم من كل شئ "أليست الحياة بجمالها وشمسها المشرقة أجدر بالاهتمام من مواصلة العمل حتى نهاية أيامك فى الحياة فى حفرة رطبة تقطر منها المياه والعمل حتى ذروة التعب فوق كتل من الصلصال وقوالب من الحجر؟" (١٠٦٤) وكما كانت إيرين بجمالها وذكائها هى المرأة المثالية التى يستطيع معها أن يبدع فإن مايا ببساطتها وحيويتها هى المرأة المثالية التى يستطيع معها أن يحيا، ولذلك اشتراها روبيك كزوجة له ووعدها كعادته بأن

يجعلها ترى "كل أمجاد العالم"، إلا أن محاولة روبيك لإحلال الحياة محل الفن باءت بالفشل كما يشرح لشريكته فى الحياة "لقد أدركت أننى لا أستطيع مطلقًا أن أجد السعادة من خلال الاستمتاع بحياة الفراغ .. علىّ أن أظل نشيطًا - أبدع عملاً تلو الآخر - حتى اليوم الذى أموت فيه **(وبصعوبة)** ولذلك يا مايا فأنا لا أستطيع أن أظل معكِ بعد الآن" (١٠٦٤ - ٦٥) .

- ويأتى رد مايا البسيطة والواقعية على زوجها - "فى كلمات بسيطة هل يعنى ذلك أنك قد مللت منى ؟" - وتدرك الحقيقة التى تختبئ تحت بلاغة روبيك : "نعم، هذا ما أعنيه بكلامى ! نعم لقد مللت - لقد مللت وسئمت وتعبت بشكل لا يطاق من الحياة معك!" (١٠٦٥) ولدهشة روبيك ترتاح مايا لرفضه، فهى غير راضية عن زوجها المثقف غير الاجتماعى، حيث إن زوجته البسيطة الاجتماعية تعترف أنها لا تهتم ولا تعرف أى شئ عن "الفن وما إلى ذلك" (١٠٦١). وهى متلهفة للانفصال عن روبيك بنفس درجة لهفته للانفصال عنها : "إننى أستطيع دائمًا أن أجد شيئًا جديدًا لنفسى فى مكان ما فى العالم حيث سأكون حرة ! حرة ! حرة !" (١٠٦٦) وبالنسبة لمايا فكونها "حرة" يعنى حرية تركها روبيك لرجلٍ آخر وهو عشيقها الجديد الفهيم Ulfheim، غريم روبيك، صائد الدببة السوقى الذى، كما تصفه مايا، "لا يوجد بداخله أثر لفنان" (١٠٥٨).

- ويشرح روبيك لزوجته بغروره المميز أنه يحتاج "رفقة شخص يستطيع أن يرضى متطلباته - ويكمله - ويكون معه فى كل شئ يكافح من أجله" (١٠٦٢)

وليرضى حاجته فهو يخطط لاستبدال مايا بإيرين ويضرب على صدره وهو يشرح لزوجته غير المرضية : "أترين . هنا فى الداخل - هنا أجمل صندوق صغير جدًا - وفى هذا الصندوق تختزن كل رؤياى ، ولكن عندما رحلت إيرين بدون أثر، انغلق قفل ذلك الصندوق، وكانت هى تملك المفتاح وقد أخذته معها، أما أنتِ يا صغيرتى مايا - فلستِ تملكين المفتاح" (١٠٦٥) .

- ويفترض روبيك أن إيرين ستقبل بسعادة أن تعود لدورها العبودى السابق لأن ما يريده ينبغى أن يكون ما تريد المرأة أن تعطيه إياه. ويقاوم حقيقة اتهامات إيرين، رافضًا مناقشة معاملته معها - " دعينا نتوقف عن الحديث عن الماضى" (١٠٤٧) إلا لتبرير تلك المعاملة على أساس "مهمته الفنية" (١٠٥٢) ومتناسيًا لمشاعرها، ينكر روبيك حكمه الموجز على تعاونهما - "أنا قلت" حقبة "أنا لا أستخدم الكلمة عامة" (١٠٧٥) ويرفض حكايتها عن موتها - "آه. إيرين عليك أن تقلعى عن تلك الهواجس المتوحشة - ! أنت حية ! حية ! حية !" (١٠٥٠) . ولا تعنى معاناة إيرين وما قاسته شيئًا لروبيك ولكن ما يعنيه هو كيف ستعيش من أجله الآن. وفى النهاية يجاريها فى زعمها المتكرر بأن معاناتها قد حولتها إلى امرأة ميتة، فيلوح الأمير روبيك بعصاه السحرية ليبعث جماله النائم إلى الحياة مرة أخرى : "آه، ولكنكِ استيقظتِ الآن يا إيرين!" (١٠٦٧) ولكن حياة إيرين لا تعمل تبعًا لرغبات روبيك ولا يمكن إحياءها بهذه السهولة : "لا زال هناك نوم عميق وثقيل يعلق بعينيى"، وباصراره أنه هو وحبه الذى أعاد اكتشافه سيجربان

"ضوء فجرٍ جديد" يرفض روبيك تحذير إيرين - "لا تصدق ذلك أبدًا" - على أساس رغبته هو : "أنا أومن بذلك ! وأعرف أنه سيحدث ! الآن حيث وجدتك ثانية" (١٠٦٨) .

- ويكرر حنين روبيك لإيرين نفس النمط الأنانى لعلاقتهما السابقة، فهو يريدها بسبب الفائدة التى يستطيع أن يحصل عليها من خلالها، وهو يرفض حقيقة استغلاله لها فى السابق وعدم جدوى ذلك الاستغلال، فيرجوها لتأتى وتعيش معه" تمامًا مثل الأيام التى أبدعنا فيها سويًا. إنك تستطيعين أن تفتحى كل الأشياء المغلقة بداخلى" (١٠٧٧) ويرفض ردها القاسى "إننى لم أعد أمتلك المفتاح لك"، وباعتراضٍ مضلل يجعل يأسه الأنانى مثيرًا للشفقة "أنت تملكين المفتاح ! أنتِ وحدك تملكينه ! **(ويتوسل إليها)** ساعدينى - حتى أستطيع أن أعيش حياتى مرة أخرى ! " وفى رفضها القاطع لتكرار خدمتها تقوم إيرين بثباتٍ حازم بتحويل كلمات روبيك "حياتى" إلى صفة الجمع : "أحلام ميتة، بدون هدف. لا يمكن إحياء **حياتنا** معًا" (١٠٧٧) .

النظر إلى المرأة

إن رفض روبيك لأن يرى إيرين كما هى لهو نوع من المقاومة العنيدة والتواقة إلى الحقيقة الماثلة أمام عينيه: "وجهها شاحب ومسحوب مثل قناع من اللصق، ويتدلى جفناها ويبدو أن عينيها غير مبصرة ويظهر ثوبها طويلاً ويتعلق بجسدها فى ثنيات أفقية طويلة ومنتظمة .. قامتها صلبة وخطوتها قوية ومحسوبة"

و"الشال الكريب الأبيض الكبير" الذى يغطى رأسها والجزء العلوى من جسدها يبدو كما لو كان كفنًا (١٠٤٠) وكمحاكاة لعذراء روبيك الدائمة ، تقف إيرين كامرأة ميتة وكتمثال منحوت، كانت تجسيدًا غريبًا لتمثل روبيك لها ولرفضه للمرأة الحية لصالح المرأة الخيالية التى ابتكرها . وفى توسله لإيرين لتعود إليه، يتجاهل روبيك ما فعله بها : "وماذا عنى؟" تسأله هى : "هل نسيت ما أنا عليه الآن؟" (١٠٩٠) .

ثورة ربة الإلهام: عندما نستيقظ نحن الموتى

إن ما يطلق عليه جويس Joyce "القوة الداخلية لشخصية" إيرين يسمح لها بأن تثابر فى هجومها المتكرر على تبريرات روبيك لنفسه حتى أنها تجبره على التخلى عن دفاعه والاعتراف فجأة بالحقيقة القاسية والموجزة : "لقد وضعت الموديل الصلصالى الميت فوق بهجة الحياة وفوق الحب" (١٠٩١) ولكن حتى مع إدراك روبيك لخطئه فهو ينكر عواقبه، فبالنسبة إلى روبيك ، مثل السيدة ألفنج، الإدراك هو كل شئ : "أخيرًا . نحن أحرار ! ولا زال لدينا وقت للحياة يا إيرين"، ولكن، كما فى مسرحية **الأشباح**، يحكم الماضى على الحاضر بالموت : "بعد فوات الأوان .. بعد فوات الأوان .. لقد ماتت بداخلى الرغبة فى الحياة" (١٠٩١) فالمرأة لا تستطيع التجدد إلى مالا نهاية.

- وأخيرًا ينظر روبيك إلى إيرين ليس كما يحبها أن تكون بالنسبة له ولكن كما هى فعلاً . وتقوم بتحطيم مقاومته الأخيرة بذلك التناقض الصارخ بينها

وبين عذراء بوريك المليئة بالبهجة التى بُعثت إلى الحياة : "لقد استيقظت فتاتك الصغيرة من الموت وتستطيع أن ترى الحياة بأكملها مطروحة أمامى ومحنطة" (١٠٩١). ويعد إدراكه لموت إيرين اعترافًا بكبر حجم جريمته وعدم قدرته على إصلاحها وتقبله لمسئوليته للتكفير عنها عينيًا : "إذن دعى روحانا الميتة تعيش الحياة لذروتها لمرة واحدة - قبل أن نهبط إلى قبورنا ثانية !" وكما ماتت إيرين خلال خدمتها له، فهو أيضًا سيموت لاستغلاله لها.

- وبينما يصعد العاشقان المتصالحان الجبل العاصف لزفافهما الرمزى فى الموت، يقابلان مايا وحبيبها صائد الدببة وهما يهبطان ليستمتعا بالحياة والحب اللذين رفضهما روبيك مع إيرين وتأتى أغنية مايا عن تحررها من روبيك - "أنا حرة طائر، أنا حرة!" (١٠٩٢) - كتعليق أيضًا على الزوجين المتجهين نحو الانهيار الثلجى واللذين يجريان تحررًا أكثر إثارة. وتنتهى **عندما نستيقظ نحن الموتى** بتمجيد الحب فى ثنائى قصير ممتع يحتفل فيه العاشقان باتحادهما الجديد فى استعارات رائعة عن الصعود والضوء: "إلى الأعلى نحو الضوء وكل مجده المتألق إلى الأعلى نحو قمة الوعد ! هناك فى الأعلى سنحتفل بزواجنا ... نعم، عند كل شئ ، كل الضباب - ثم لأعلى قمة للبرج الذى يلمع فى شروق الشمس" (١٠٩١ - ٩٢).

- ويصعد إيرين وروبيك وهما متشابكى الأيدى نحو نهايتهما الاحتفالية، ولكن فى ازدواجية الموت والحب التى تنتهى بها المسرحية، فإن أحد العاشقين يكون

ميتًا بالفعل، حيث أن ذلك هو ما يدركه الرجل عندما ينظر إلى المرأة ليس كوظيفة تقوم بها من أجله ولكن كشخص منفصل عن نفسه. وعندها يقوم بالإشارة الأسمى، وينضم للمرأة فى نفس الحالة التى حكم عليها بها.

خاتمة كاتب مسرحى

إذا كان إبسن قد اعتبر **عندما نستيقظ نحن الموتى** كنهاية للثلاث مسرحيات التى سبقتها، فهو قد فكر فيها أيضًا كخاتمة بمعنى أوسع. وفى رده على مراسل صحفى سأله ما إذا كان اختار العنوان الفرعى **عندما نستيقظ نحن الموتى** "خاتمة درامية" ليشير إلى كونها مسرحيته الأخيرة ويجيب إبسن : "ما إذا كنت سأكتب ثانية لهى مسألة أخرى ولكن ما كنت أقصده "بالخاتمة" فى هذا السياق هو فقط أن المسرحية تشكل خاتمة لسلسلة من المسرحيات بدأت **ببيت الدمية** وتنتهى الآن **بعندما نستيقظ نحن الموتى**. وهذا العمل الأخير يتناول تجارب تعاملت معها فى هذه السلسلة بشكل كلى ويجعل منها وحدة مكتملة أو كيانًا واحدًا، والآن انتهيت منها. وإذا كتبت أى شئ آخر فسيكون فى سياق آخر وربما أيضًا بشكل آخر" (H ١٩ : ٢٢٦) والتفسير المعتاد لملاحظات إبسن هو أنه كان يشير إلى تبنى أسلوب جديد وكما يكتب ماير فإبسن كان يقصد "أنه قد انتهى من الواقعية المألوفة والتقليدية وينوى التحرك .. مرة أخرى نحو الشعر والرمزية" (٧٨٥) إلا أن إبسن يصر على تسمية موضوع ما إذا كان سيواصل الكتابة "كمسألة أخرى" هو أمر منفصل تمامًا عن شرحه بأن **عندما نستيقظ**

نحن الموتى كانت خاتمة **لبيت الدمية** والمسرحيات التى تلتها. ويأتى إصرار إبسن بأنه لم يقصد أكثر مما قاله ليؤكد أن استخدامه لكلمة **خاتمة** لم يتم على أساس مرادفها لنظيرها **مقدمة**، وأن تعنى مقدمة لسلسلة جديدة من المسرحيات، ولكنه استخدمها بمعناها الطبيعى : "جزءًا ختاميًا يكمل عملاً أدبيًا - وتأتى **عندما نستيقظ نحن الموتى** "لتصنع وحدة مكتملة وكيانًا" لسلسلة المسرحيات التى بدأت **ببيت الدمية** لأنه فى هذه المسرحية فقط يقود ذلك البحث الجذرى عن الحقيقة، وهو الموضوع الأساسى الأعظم لإبسن، إلى حل . وتتعارض تلك الحسمية فى النهاية المتناغمة للمسرحية بشكل كبير مع النهايات المفتوحة للمسرحيات العشر التى سبقتها. ففى **بيت الدمية** التى تصل إليها الحقيقة لهى أيضًا تحمل فكرة احتقار النساء والحط من قدرهن، حيث إن نورا تنهى زواجها غير الحقيقى وتغلق الباب خلفها بعنف على زوجها المذهول. وفى **الأشباح** فإن أوزولد المريض بمرض قاتل يعطى والدته دلالة بشعة لنزولها على طلب القس مانديرز بأن تؤدى واجبها كامرأة . وترحل نورا إلى المجهول، بينما معرفة هيلين ألفنج الجديدة تجعلها تصرخ على البدائل المستحيلة المطروحة أمامها : "نعم ! لا !" وفى الفصل الأخير من **عدو الشعب** فإن فارس الصحة الدكتور ستوكمان يجمع الحصى الذى تلقيه عليه الحشود المجتمعة التى ترفض الحقيقة التى يخبرهم بها بينما فى نهاية **البطة المتوحشة** فإن فارس الحقيقة الذى يريد أن يدخل النور إلى منزل إيكدال Ekdal يواجه بجثة الفتاة البريئة التى دمرها تدخله. سيكون على دكتور ستوكمان أن يجدد المعركة ضد الناس من أجل الحقيقة، وسيؤدى نبش جريجرز

فى الماضى إلى اختراع هيلمر لعاطفة أخرى مفرطة يبرر بها موت ابنته. وفى **روزميرشولم** فإن من أطلق على نفسه جالب الحقيقة لأبناء مدينته يتخلى عن مهمته عند أول عقبة ويطالب المرأة التى تحبه بأن تقلد زوجته الأولى وتموت لتثبت حبها له. وتنتهى المسرحية بقفزة مزدوجة إلى قناة الطاحون. وفى **السيدة القادمة من البحر** فإن النهاية التعيسة للحبكة الفرعية وهى استسلام بوليت لزواج بلا حب، يتعارض بشدة مع النهاية السعيدة للحبكة الأساسية. وفى نهاية المسرحية تراقب بوليت الواقعة فى الأسر السفينة الكبيرة بصمت وهى تخرج من المضيق البحرى إلى البحر. وفى **هيدا جابلر** تدرك البطلة مدى بشاعة الأسر فى صفقة الزواج التى عقدتها وتختار أن تدمر نفسها على أن تواصل حياة تكرهها وتنتهى المسرحية بطلقة رصاص. وفى البناء العظيم يصوغ سولنيس وهيلدا خيالاً رومانسيًا مثيرًا حيث يلعب هو فيه دور الرجل البطل وهى ستكون تلك الإلهة التى ستلهمه لتحقيق إنجازه الجديد. وفى نهاية المسرحية يحقق سولنيس ما طلبته منه هيلدا ويقع ليلقى حتفه بمجرد أن يفعل ذلك. وفى **إيولف الصغير** تتعلم ريتا كيف تدرك عاطفتها المحمومة لزوجها والتى جعلتها تهمل ابنها وتقود الفرد إلى الاعتراف بإهماله ويشتركان معًا فى التخطيط لتخليص حياتهما. ولكن حتى هنا فى المسرحية التى تشبه نهايتها المتصالحة بشكل كبير نهاية **عندما نستيقظ نحن الموتى** يبقى الحل غير نهائى، حيث يقول الزوجان أولمرز بأن لديهما "يوم عمل شاق فى انتظارهما" (٩٣٥) . وفى **جون جابريل بوركمان**، لا يعترف البطل أبدًا بالجرم الذى ارتكبه أو باستغلاله لإيلا وجانهيلد، ويحلم حتى

النهاية بالامبراطورية الصناعية التى هربت منه، وتظل حياة المرأتين المفتونتين بالرجل مريرة تحمل نفس الكآبة الموجودة فى حياة بوركمان، وتنتهى المسرحية بلوحة لجثة رجل وامرأتين ميتين فى الحياة "ظلين - يحومان حول رجل ميت" (١٠٢٤) .

- وفى تناقض صارخ مع العشر مسرحيات التى سبقتها، تنتهى **عندما نستيقظ نحن الموتى** بمصالحة أكيدة وسعيدة. ويلاحظ أن الحركة الرأسية لأماكن الدراما الثلاثة - من المنتجع الذى يطل على البحر إلى الفندق الجبلى إلى جانب الجبل الشاهق - ترسم صعودًا روحانيًا واضحًا. إن معنى اسم إيرين هو السلام وهى دلالة يتم الإشارة إليها بوضوح فى آخر سطور المسرحية" Pax Vobiscum . وينهى إبسن سلسلة مسرحياته عن الحياة الحديثة بكلمات تحمل الشفاء والبركة.

- أثناء كتابة **عندما نستيقظ نحن الموتى** ، شعر إبسن لأول مرة فى حياته بالمرض وكتب المسرحية وهو يعانى من حمى شديدة كما لو كان يخشى أن يشتد عليه المرض قبل أن ينتهى منها، وبعد ثلاثة أشهر من إصدارها أصابته أولى السكتات الدماغية التى جعلت المزيد من الكتابة أمرًا مستحيلاً. وليس من الصعب التكهن بأنه تكون هذه المسرحية هى مسرحيته الأخيرة وأنه قد أراد أن يختتم أعماله بعمل يحمل نوعًا من التناغم والانسجام. وقبل ذلك بعام توالت

عدة أحداث ولدت شعورا بأن إنجازاته قد انتهت ومنها سلسلة المهرجانات الطويلة بالنرويج والسويد والدنمارك والتى ميزت عيد ميلاده السبعين، وكذلك الإعداد للنسخ المجمعة من أعماله باللغة النرويجية والألمانية. لقد تم تتويج حياته الفنية.

- وبسخريته المعهودة يقوم إبسن فى نفس الوقت الذى اختتم فيه مسيرته الفنية الحافلة بمسرحية درامية تنتهى بمصالحة بإلقاء نظرة نقدية على طبيعة الفنان التى جعلت مثل تلك المسيرة ممكنة. لقد جاء استخدام روبيك لإيرين شبيهًا باستخدام إبسن للموضوع الأدبى المستديم وانعزال الفنان عن الحياة واستغلاله لها. وباستثناء فولك Falk فى **كوميديا الحب**، فإن روبيك هو بطل إبسن الوحيد الفنان، وكما فى المسرحية السابقة، فإن إبسن يفحص بقسوة ذاتية الرجل وانغماسه فى نفسه وكيف ينظر إلى العالم ومن فيه من أشخاص على أنهم دقيق فى طاحونته، وفى هذا فإن **عندما نستيقظ نحن الموتى** تعد خاتمة شخصية. وكما اقترب من نفسه فى تصوير أبطال مسرحياته فولك وبراند وبير جينت وسولنيس، فقد فعل نفس الشئ فى تصويره للفنان الذى يحمل تشابهًا مع إبسن، والذى يعلق عليه كوت بأنه "يبدو كما لو كان يبرزه بتعمد" فى تطور روبيك من فنان رومانسى إلى فنان واقعى (k ٤٥٨) . وبالرغم من أن روبيك نحات ، إلا أن "أقسى وصف يعبر عن الإساءة استطاع إبسن أن يجده" له هو "شاعر"، كما يقول ماكفارلاين McFarlane. ويأتى اتهام إيرين لروبيك بأنه قد قتل روحها ثم صور نفسه على هيئة تمثال يعبر عند الندم، ليس فقط ليصدر حكمًا على عمل

إبسن وإنما أيضًا ليشكل تعليقًا ساخرًا على تعريف إبسن نفسه بأن المرء حين يكتب إنما هو يصدر حكمًا على نفسه، وفى حكمه على ذلك الحكم، فإن ماكفارلاين يختتم كلامه قائلاً إنه **عندما نستيقظ نحن الموتى** "تطلق على المؤلف حُكمًا مسبقًا فى منتهى القسوة" (OI ٨ : ٣٣ - ٣٤).

- وأصبح من المألوف تضييق محتوى السيرة الذاتية العام فى **عندما نستيقظ نحن الموتى** - وهو تصوير الفنان كمستغل للحياة - إلى الزعم بأن المسرحية تأمل استعارى للصراع بين الحب والفن، وأن اختيار روبيك غير الحكيم للفن هو نفس اختيار إبسن. ويكتب ماير "لا يمكن أن نجد فى أى مكانٍ آخر تصويرًا بهذا الكمال وهذه القسوة كتصوير فى شخصية آرنولد روبيك الفنان الذى بدأ يشيخ، الذى يشعر بالقلق والضجر فى حياته الزوجية وفى موطنه الذى عاد إليه بعد إقامة طويلة بالخارج وفى فنه، ويشعر بالصدمة من إدراكه بأن رفض الحب هو رفض للحياة. وكانت هذه هى اللوحة التى صورها إبسن للمؤلف المسرحى كرجل عجوز، تم رسمه وهو فى الحادية والسبعين من عمره" (M ٧٨٦) .

- إن تلك القراءة التخطيطية تحتاج إلى تصحيح على أكثر من صعيد، فبينما يعتبر عدم الرضا الذى شعر به روبيك إزاء عودته إلى وطنه فكرة ثانوية فى المسرحية، إلا أنه يعكس بلا شك مشاعر إبسن المحيرة والمضطربة إزاء عودته إلى النرويج بعد سبعة وعشرين عامًا من المنفى، كما أنه من غير المحتمل أن تكون علاقة روبيك التعيسة بزوجته انعكاسًا لعلاقة إبسن بسوزانا، إذ إن زواج

روبيك من امرأة ليس لديها أى نوع من الفهم والإدراك لفنه يجعله على النقيض تمامًا من زواج إبسن. إن فشل اتحاد روبيك مع الشابة الجميلة مايا لهو فى الغالب انعكاس لما اعتقد إبسن أنه كان سينتج عن اصطحابه للشابة الجميلة ايميلى بارداك ليريها، "كل أمجاد العالم" كما وعدها فى لحظة انفعال عاطفى. كما أنه لا يوجد ما يؤكد أن إبسن كان "قلقًا فى فنه" أو أن رفض روبيك "للحب" وبالتالى "للحياة" من أجل الفن يمثل اختيار مبتكر الشخصية. وفى البداية، وكما أشرت سابقًا فإنه لا مجال للجدال حول أن زواج إبسن بسوزانا ثورسين لم يكن سوى اختياره للمرأة التى أحبها وقد أحب إبسن أيضًا هيلدر أندرسون، إلا أن ما بينهما كان علاقة بين فنان وآخر، وإذا كان قد ترك زوجته من أجلها (وهو احتمال اعتبره إبسن مستحيلا) فلم يكن هذا الاختيار ليعنى اختيار "الحياة" عوضًا عن "الفن". فعلى العكس من ذلك، كانت أندرسون تتصرف كمستشارة لإبسن فى كتابته للمسرحية التى اعتمدت بشكل جزئى على علاقتهما، وهى مسرحية **البنّاء العظيم**. والأهم من ذلك، فلا يوجد ما يوحى بأن إبسن كان ينظر "للحياة" كمرادف "للحب"، ومن المثير للفضول أن كتّاب السيرة الذاتية والنقاد الذين أصروا على عدم التخلى عن العمل من أجل الحب يزعمون أن إبسن نفسه قد ندم على أنه لم يفعل ذلك. وفى الواقع ، فإنه من المعروف أن إبسن كان ينظر إلى كتاباته على أنها ليست أقل من رسالة وأن الاستجابة لها، كما يقول كوت، "كان بشكل حتمى وقاطع أمرًا أخلاقيًا ملزمًا، لقد كانت الكتابة هى عقيدته" (K ١٦٠). وفى إحدى رسائله الأولى لناشره، يلاحظ إبسن : "أنا أشعر أن مهمتى فى

الحياة هى استخدام المواهب التى حبانى الله بها لأوقظ أبناء بلادى من سباتهم ولإجبارهم على رؤية المكان الذى تقودنا إليه المسائل العظيمة" (Ls ٥٤ – ٥٥). وفى نفس الوقت تقريبًا، كتب إبسن خطابًا إلى كينج كارل يلتمس فيه منحة للكاتب : "أنا لا أقاتل من أجل وجود فارغ خال من الأعباء وإنما لذلك العمل الذى سأكرس له حياتى والذى أؤمن بشدة أن الله قد كلفنى بالقيام به" (Ls ٥٦ – ٥٧) . وكان من الممكن أن يحتقر إبسن نفسه إذا كان تخلى عن العمل الذى كرس له حياته من أجل "الحياة"، فبالنسبة لإبسن الحياة السيئة هى تلك التى لا هدف لها، حياة بير جينت التى كانت بلا عمل ولا تحتوى على شئ سوى الموهبة الضائعة وبالتالى الذات الضائعة. لقد كانت حياة بير جينت الخاطفة هى ما قاتل إبسن ضده من خلال روتينه المنضبط الشهير والذى يعود الفضل الكبير فى إمكانية تحقيقه إلى تلك الزوجة التى دعمت عمله بدون قيد أو شرط والتى كان لنزاهتها وتحرر عقلها تأثير جوهرى عليه.

– ولم يستمر إبسن فى النظر إلى عمله على أنه السبب الوحيد للحياة فحسب، ولكن مع اكتسابه لشهرة عالمية وتنامى تأثيره "أصبح ينظر إلى نفسه وإلى عمله كجزء من التاريخ" (k ٤٤٩) . لقد كان لإدراك مدى نجاحه وإنجازاته أهمية كبيرة له. فعندما حضر احتفالات عيد ميلاده السبعين وحظى بالعديد من مظاهر الحفاوة والتكريم البالغين التى لم تمنح من قبل (أو منذ ذلك الحين) إلى شخص نرويجى، كان متأثرًا بشكل كبير من ذلك التدفق العظيم من الحب

والاحترام الذى توج مسيرته الحافلة - وكان مفعمًا بالسعادة عندما منحه ملوك الدنمارك والسويد وسام الصليب الدنماركى الأعظم ووسام الصليب الأعظم للنجمة الشمالية. وقد توج كلا الوسامين العظيمين مجموعته الحافلة بالفعل وأظهر مدى أهميته فى العالم بصورة عامة.

- وحتى بعد سلسلة من السكتات الدماغية التى تركته غير قادر على المشى ، قال إبسن إنه إذا عادت إليه صحته فإنه سيكتب مسرحية جديدة. ومع ازدياد ضعفه ووهنه ، فإنه استمر فى متابعة شئونه الأدبية ، وبالرغم من إرهاقه وإصابته بالشلل النصفى ، إلا أنه لم يكن ضعيفًا جدًا لدرجة أنه لا يحاول حماية عمل حياته الذى كتبه باللغة النرويجية الدنماركية وهو يضم صوته إلى هجوم بورنسون Bjornson على تطور "النرويجية الجديدة" كلغة رسمية للنرويج : "إننى لن أكون جلاَّدى. لن أكون كذلك أبدًا" (K ٤٦٢) . وقبل موته بما يقرب من عام أى بعد ست سنوات ونصف من كتابته لمسرحية **عندما نستيقظ نحن الموتى** حيث كان عاجزًا تمامًا تقريبًا فى هذا الوقت وحبيس الفراش، صرخ فى نومه، "أنا أكتب ! والكتابة تتدفق بشكل رائع" (بول "هنريك إبسن" ٤٦٤).

- إن أولئك الذين يزعمون بأن اختيار روبيك للفن كبديل عن الحياة يعكس اختيار إبسن الذى ندم عليه أشد الندم فيما بعد، إنما هم فى الواقع يتجاهلون نتيجة القرار العكسى اللاحق لروبيك : وهو ندم يقترب من حافة اليأس، حيث أن تخليه عن عمله "ليحيا" مع مايا كان خطأ هائلاً لأنه ، كما يخبرها: "لقد

أدركت تمامًا أن ليس مقدرًا لى أن أجد السعادة فى الاستمتاع بحياة اللهو والفراغ ... إن على أن أظل نشيطًا - أبدع عملاً تلو الآخر - حتى يوم مماتى" (١٠٦٤).

- إن القراءة الدائمة لمسرحية **عندما نستيقظ نحن الموتى** على أنها تصوير للصراع بين الأهداف غير المتفقة فى الحياة ومهنة الفنان يحمل تجاهلاً واضحًا للدرس الذى تعطيه إيرين للفنان والذى يتحدى مبدأ كير كجارد، حيث إن إيرين تقول إنه لم يكن على الفنان أن يتخلى عن الفن من أجل الحياة، ولكن لم يكن عليه أن يقسم حياته إلى جزأين ويجعل من الحب عدوًا لعمله. فعلى العكس من مايا التى تستبدل بسعادة الفنان الإنسان حيث تستبدل بروبيك أولفيهم، فإن ايرين تحب وتحترم الفن. إن جريمة روبيك التى ارتكبها فى حقها وفى حق نفسه لم تكن فى كونه فنانًا ولكن فى أنه كان "فنانًا فقط وليس إنسانًا" (١٠٧٠). وفى إجابته على سؤال جولياس إلياس عن المعنى المقصود بـ **عندما نستيقظ نحن الموتى** يكتب إبسن : "لا يمكننى أن أعطى تفسيرًا بسيطًا وواضحًا عما قصدته. وبالأحرى يجب اعتبار تلميحات إيرين كنوع من الصدق (Ls ٣٤١). وبالنسبة لإبسن فإن "الصدق والشعر" فى مسرحيته يكمن فى تحدى إيرين لسيطرة روبيك، وفى استخدامه لعنوان السيرة الذاتية لجيته التى كان يجلها ليصف ذلك التحدى ما يشير إلى أنه كان يؤيده بقوة.

- ولا تصور **عندما نستيقظ نحن الموتى** لحظة انفعالية مفاجئة من جانب مؤلفها تعبر عن سمو مكانة الحب على نداء الفنان ولكن على العكس. فالمسرحية تشكل المثال الأخير فى منهج إبسن لواحد من أهم موضوعاته وهو تلك العلاقة التبادلية بين العمل والحب. وفى **كاتلين والفايكنج فى هيلجيلاند والبنّاء العظيم**، فإن كفاح الشخصيات الذكورية الطموحة مثل كاتلين وسيجورد وسولنيس لهو مرتبط بشكل معقد بذلك الرباط الشهوانى الذى يقيدهم بامرأة، وفى **إيولف الصغير** ، فإن ريتا الشهوانية هى التى تكتشف مهنة لها ولزوجها بينما تصور كل من **سيدة أو سترات وكوميديا الحب** ولاء متصارعًا نحو العمل والحب يقود إلى كارثة فى الأول وإلى أزمة فى الثانى. وفى **الفايكنج فى هيلجيلاند وأعمدة المجتمع وجون جابريل بروكمان**، فإن خيانة الرجل للحب من أجل قيمة أخرى يعتبرها أعلى منزلة منه يتسبب فى تسميم وإفساد كل من الحياة والعمل وفى **المدعون** ، يلطف هاكون Haakon ومن بعده سكول Skule من استبدادهما حيث يسمحان للحب بالتأثير على عملهما، وفى **براند** فإن رفض البطل أن يفعل ذلك يفسد الهدف من عمله ويدمر الزوجة والابن اللذين يحبهما. وفى بير جينت فإن رفض بير لحب سولفيدج لهو جزء من رفضه لإيجاد مهمة فى الحياة، رفضه لأن "يكون نفسه". وفى **بيت الدمية** تتخلى نورا عن حماقتها فى الحياة فقط "من أجل الحب"، وترحل لتكتشف من تستطيع أن تكونه . وفى **هيدا جابلر** ، فإن هيدا تدمر نفسها لأنه ليس لديها ما تعيش من أجله بجانب تنفيذ دورها المتدنى كزوجة لرجل تمقته. وفى **جون جابريل بوركمان** فإن بوركمان الرجل الذى يحيا فقط من أجل عمله وإيلا المرأة التى تحيا فقط من أجل الحب لهما فى الواقع

متشابهان حزينان فى الحياة المؤبدة. وفى تعليقه على رفض براند للسماح للحب بتخفيف مطالب عمله، يكتب إبسن أنه كان يستطيع أيضًا أن يبنى نفس الصراع "عن نحات" (Ls ٨٤) وقد فعل ذلك فيما بعد فى **عندما نستيقظ نحن الموتى**. ولم تكن علاقة الحب الضرورية للعمل فى آخر مسرحيات إبسن وفى أعماله ككل علاقة تناقض وصدام وإنما علاقة تكامل، ليست علاقة "إما / أو" وإنما كلاهما . ومنذ بداية منهج إبسن وحتى نهايته مثلما يحاول أوزولد أن يُعلم والدته فى **الأشباح** أن بهجة الحياة وبهجة العمل يجب أن يسيرا معًا.

الخاتمة

نساء إبسن وحداثة إبسن

لا أعرف ماذا ستكون نتيجة هذا القتال المميت بين الحقبتين ولكن أى شئ سيكون أفضل من الوضع الحالى للأمور.

إبسن، خطاب إلى برانديز ٤ إبريل ١٨٧٢ (Ls ١٢٣).

من المعروف أن إبسن اكتسب مكانته كمؤسس للدراما الحديثة عن طريق ابتكار مسرحية ذات نثر واقعى وجعْل المسرح منتدى للنقاش. وطبقًا لما ذكرته إحدى الدراسات الموثوق بها عن الحداثة فإن جذور الدراما الأوروبية الحديثة تكمن فى "الاهتمام القصرى الذى أولته الثمانينيات والتسعينيات إلى الإشكاليات والمعاصرة" و"الاستكشاف القلق لمنابع النثر كأداة درامية، وكلاهما يشير بثبات إلى إبسن".

- وعادة ما يضع مؤرخو الدراما الحديثة مكانة المرأة بين المشكلات المعاصرة التى طرحها إبسن للنقاش. ويكتب ايريك بينتلى Eric Bently "لقد جعل إبسن من نفسه أبًا للدراما الإصلاحية فى نهاية القرن عن طريق جذب الانتباه إلى الأساسات الفاسدة للسفن، وتبعية وخضوع الزوجات فى العصر الفيكتورى، وتفشى الزهرى، وفساد السياسة والصحافة المحلية. وبالمثل فإن روبرت بروشتين Rebert Brustein يضع "حقوق المرأة" بجانب "الطلاق والقتل الرحيم (و) علاج

الزهرى" فى قائمته لمواضيع تخص "التحسين الاجتماعى" و"الإصلاح السياسى" والتى ارتبطت عادة بأعمال إبسن. وبالنسبة لجون فليتشر John Fletcher وجايمس ماكفارلاين James McFarlane فإن "دور النساء فى المجتمع" لهو مشكلة تحمل طابع إبسن" بجانب "التهديد الذى يشكله التلوث" و"الصراع الذى يتخلل الفجوة بين الأجيال" (برادبيرى وماكفارلاين ١-٥).

- إلا أن وضع "إخضاع الزوجات فى العصر الفيكتورى" و"حقوق المرأة" و"دور المرأة فى المجتمع" على قائمة المشاكل التى طرحها إبسن ومعاصروه للنقاش لهو تجاهل لمحورية "مسألة المرأة" فى تطور الدراما الحديثة. وكما يحسم بيتر جاى الأمر فبداية "من خمسينيات القرن التاسع عشر إلى نهاية القرن فإن أوروبا كانت قلقة للغاية من تحدى الحركات النسائية للمجتمع الذكورى ("نساء سليطات" ١٦٩ - ٢٢٥).

- وعندما تُطرح مناقشات حول جذور الدراما الحديثة فدائمًا ما يتم إغفال حقيقة أنها قد تطورت عن طريق اقترانها بتلك المناظرة المعاصرة الحادة. لقد كانت مسألة المرأة مسألة محورية فى الثلاث مسرحيات التى قدم فيها إبسن الدراما الواقعية : **أعمدة المجتمع** (١٨٧٧) ، **بيت الدمية** (١٨٧٩) **والأشباح** (١٨٨١) . وقد قام ستريندبيرج Strindberg ، وهو أهم شخصية قامت بتطوير الدراما الحديثة بعد إبسن، "بإعلان الثورة ضد الحركات النسائية" كما قال هو نفسه وذلك فى مسرحياته الأربع الشهيرة أثناء مرحلة الدراما الطبيعية : **الأب**

(١٨٨٧) **والآنسة جولى** (١٨٨٨) **والرفاق** (١٨٨٨) **والدائنين** (١٨٨٨) وقد تناولت مسرحيات أوبتمان Hauptmann الذى سادت مسرحياته على خشبة المسرح الألمانى لمدة عشرين عامًا مواضيع تخص حقوق المرأة (**قبل الشروق**، ١٨٨٩)، والمساواة فى الزواج (**أعمار وحيدة** ١٨٩١)، وكشفت النقاب عن ظلم المعايير المزدوجة (**روز بيرند**، ١٩٠٣). وفى ألمانيا أيضًا، كان الموضوع الرئيسى لمسرحيات **فيدكيند: استيقاظ الربيع** (١٨٩١) **روح الأرض** (١٨٩٤) **وصندوق باندورا** (١٨٩٨) المزاجية الجنسية الفاسدة للمجتمع الذكورى. وفى فرنسا كتب بريو Brieux مسرحيات تحتوى على هجوم عنيف على المعايير المزدوجة وتعديل النساء (**بنات السيد دوبونت الثلاث**، ١٨٩٨)، وحول صمت المجتمع القاسى على انتشار الزهرى (**بضائع تالفة**، ١٩٠٢)، وحول كوارث الأمومة المفروضة (**أمومة** ، ١٩٠٣). وفى انجلترا، كان الجدال حول مسألة النساء يشغل بطل إبسن شو Shaw والذى وضع أشكالاً متنوعة "المرأة الجديدة" على خشبة المسرح فى **المغازل The Philanderer** (١٨٩٣) **ومهنة السيدة وارسون** (١٨٩٣) **وكانديدا Candida** (١٨٩٤) . كما جاءت كل المسرحيات الكوميدية لأوسكاروايلد مثل **مروحة السيدة ويندرمير** (١٨٩٢) **وامرأة بلا أهمية** (١٨٩٣) و **الزوج المثالى** (١٨٩٥) **وأهمية أن تكون متحمسًا** (١٨٩٥) لتكشف عن ظلم وسخافة المعايير المزدوجة . ومما لا شك فيه فإن مسألة المرأة كانت ذات أهمية قصوى لمؤسسى الدراما الحديثة.

- ولو أنه من المهم الإصرار على تفشى مسألة المرأة فى تطور الدراما الحديثة فإنه من المهم أيضًا أن تميز بينها وبين مواضيع أخرى تخص "الدراما

الإشكالية" والتى يمكن مخاطبتها من قبل السياسة العامة أو الهندسة الاجتماعية حيث إن النساء لسن مشكلات مثل قيعان السفينة الفاسدة والزهرى والتلوث وفجوة الأجيال وإنما بشر مثلهن مثل الرجال. ولم يعتبر إبسن النساء مجموعة سكانية مثيرة للمشاكل تحتاج وظيفتها فى المجتمع إلى التعريف فهو لم يجادل أبدًا فى أى من أعماله حول "دور المرأة فى المجتمع" فطوال مسيرته كان المجتمع هو العدو. ففى **بيت الدمية**، وهى أكثر معالجات إبسن صراحة لمسألة المرأة فإن الصراع يكون بين مطلب المجتمع فى أن تلعب نورا دور المرأة الذى حدده لها المجتمع - "قبل كل شئ أنت زوجة وأم" - ورفضها باسم استقلاليتها : "أنا أؤمن بذلك ولكن قبل كل شئ ، أنا إنسانة "(١٩٣) . ولا تترك نورا بيت الدمية لتجد دورًا آخر لها فى المجتمع، ولكن، على العكس، لتحاول أن تكتشف ذاتها التى رفضتها أثناء محاولتها للعب دور الزوجة والأم. وكما يذكر جيمس هانكير ببلاغة فإن **بيت الدمية** "كانت نداء المرأة كإنسانة لا تقل ولا تزيد عن الرجل" (١٣٨ : ٢٧٥).

- إن إصرار إبسن على كون النساء بشر مستقلين لهو أكبر دليل على الراديكالية التى تجعله حامل لواء حركة الحداثة. ومهما كانت المعانى الخاصة التى تأخذها "الحداثة" عندما تستخدم لتصنيف أنواع مختلفة من الكتاب أو الأنواع الأدبية يتفق الباحثون فى هذه الحركة المتعددة الأشكال أن أهم سماتها هو التمرد الدائم ضد النظام السائد. لقد كانت إحدى "الفورات العنيفة والمفاجئة للثقافة" (برادبيرى وماكفارلاين ١٩) : لقد كانت "ملتزمة بكل شئ فى

التجربة الإنسانية يعمل ضد ما هو معتاد ومألوف" (إيلمان وفيديلسون فى Ellmann and Feidelson). ومنذ سبعينيات القرن التاسع عشر إلى نهاية القرن كانت "بصمة إبسن Ibsenism مرادفًا للحداثة modernism لأن إبسن كان أجرأ من كشف زيف أوثان الثقافة الغربية فى وقت كانت "الأفكار والمثل والعلاقات ثابتة منذ زمن سحيق وقابلة للهجوم وعرضة للتعديل" (جاى "نساء سليطات" ١٧٢).

- ويمكن فهم العلاقة بين تقديم إبسن للنساء و"المشكلة التى تناولها إبسن "Ibsenist Problem" عن طريق فهم الصلة الوثيقة التى جمعت بين إبسن والباحث الكبير فى مفهوم الحداثة برانديز. وفى "المحاضرة الافتتاحية" لعام ١٨٧١ فى السلسلة التى أصبحت فيما بعد أهم دراسة مقارنة **للتيارات الرئيسية فى أدب القرن التاسع عشر** كتب برانديز الفقرة الشهيرة: "إن ما يجعل الأدب حيًا فى أيامنا هو أنه يطرح مشاكل للنقاش وهكذا، وعلى سبيل المثال، تناقش جورج ساند George Sand مشكلة العلاقات بين الجنسين ويناقش بايرون Byron وفيورباك Feurbach الدين ويناقش جون ستيوارت ميل John Struart Mill وبراودهون Proudhon الملكية ويناقش تيرجينيف Turgenevوسبيلهاجن Spielhagen وايميلى أوجيير Emile Augier الأوضاع الاجتماعية. إن الادب الذى لا يطرح مشاكل للنقاش يفقد كل معناه" (٣٨٨). ويختتم برانديز محاضرته بدعوى لحمل السلاح مما يوضح أن "المشاكل" يجب مناقشتها فى سياق لا يقل

عن كونه ثورة عامة فى الفكر : "حيث إنه ليست قوانينا هى التى بحاجة إلى التغيير وإنما مفهومنا كله عن المجتمع وعلى الجيل الشاب أن يحرثه ويعيد زراعته قبل أن يزهر أدب آخر ويزدهر" (٣٩٧).

– وقد قرعت نظرية برانديز الثورية ناقوسًا مدويًا فى تفكير إبسن، وفى خطاب التهنئة كتب إبسن إلى برانديز أن المجلد الأول من محاضراته كان "باستمرار" فى أفكاره حتى أنه منعه من النوم (Ls ١٢٢). "إنه أحد هذه الأعمال التى تخلق فجوة متسعة بين الأمس واليوم .. إنه يذكرنى بالحقول الذهبية فى كاليفورنيا عندما تم اكتشافها لأول مرة. لقد صنعت رجالاً من أصحاب الملايين بينما دمرت آخرين .. ماذا ستكون نتيجة هذا الصراع المميت بين الحقبتين .. لا أعلم ولكن إلى شئ أفضل من الوضع الحالى للأمور" (Ls ١٢٢ – ٢٣).

– وفى عرض ما أطلق عليه كوت "عادة إبسن المميزة فى النفاذ إلى مصدر الأشياء" (k ٣٣) فإن تقديم إبسن للنساء يعكس "الصراع المميت" بين القديم والحديث لأنه يرفض إحدى "ثوابت التاريخ المعروفة عالميًا" وهو الواقع القديم والمتوارث عبر القرون والمحرم ثقافيًا حول خضوع المرأة للرجل. إن المرتبة الثانية التى وُضعت فيها المرأة لهى مثال لما يطلق عليه علماء علم الاجتماع "لا مساواة دائمة" حيث تصبح مجموعة من الناس أقل شأنًا بصورة طبيعية من مجموعة أخرى بسبب العرق أو الطبقة أو الجنس أو الدين أو الجنسية أو أى صفات أخرى مرتبطة بتلك المجموعة عند الميلاد. ويُقال إن أعضاء هذه المجموعة غير

قادرين على إنجاز المهام التى تفضل المجموعة المهيمنة القيام بها ويتم توكيلهم للقيام بالأعمال التى لا تريد المجموعة المهيمنة القيام بها. وتصبح تلك العلاقة غير المتساوية مشروعة عن طريق جعلها جزءًا من "القوانين الطبيعية" للمجتمع، فعلى سبيل المثال يصبح مكان المرأة هو المنزل بينما مكان الرجل هو العالم.

– ولأن سيكولوجية العلاقات غير المتساوية بشكل دائم تتطلب من الخاضعين أن يطوروا صفات شخصية ترضى المجموعة المهيمنة مثل الخضوع والسلبية والافتقار إلى المبادرة فإن الخاضعين يصبحون مجبرين على التصرف بأساليب خفية وغير مباشرة ففى **بيت الدمية** تلعب نورا دور المرأة الحمقاء وتنقذ حياة زوجها بدون علمه، وفى **الأشباح** فإن سيدة الأعمال السيدة ألفنج تدير ممتلكات زوجها، وفى هيدا جابلر تلعب هيدا دور البرجوازية الراضية عن حياتها ولكنها تخطط فى السر لإضفاء معنى على حياتها، وفى **عندما نستيقظ نحن الموتى** تتظاهر إيرين باعتناق هويتها العبودية كرية إلهام روبيك، فطالما أن التابع أو الخاضع يتأقلم أو يبدو عليه أنه يتأقلم مع نظرة المسيطر فيتم اعتبار كليهما متوافقين، ولكن إن لم يفعل ذلك وتمرد فإنه يعتبر شاذًا أو مختلاً، وهو الحكم الذى يصدره تروفالد على نورا عند تركها لعائلتها فى **بيت الدمية** والذى يصدره مانديرز على السيدة الفنج عند تركها لزوجها فى **الأشباح** والذى يصدره وانجيل على إيليدا على رغبة زوجته فى الاستقلال عنه فى **السيدة القادمة من البحر** والذى يطلقه روبيك على رفض إيرين لتكرار خدمتها له فى **عندما نستيقظ نحن الموتى**. وغالبًا ما يعرف القابع أو الخاضع عن المسيطر أكثر مما يعرف المسيطر

عنه، فنورا تعرف كيف تروض تروفالد عن طريق إرضاء غروره وتميز السيدة ألفنج مكر العالم الأخلاقى الذى ينادى به القس مانديرز، وهيدا تُميز وتكره تفاهة وحقارة عائلة تيسمان، وتدرك إيرين مدى غرور ذاتية روبيك وعلى العكس من ذلك فإن تروفالد لا يعرف عن دهاء زوجته ويُصدم ماندیرز عندما يواجه أفكار السيدة ألفنج المتحررة ولا يفهم آل تيسمان أيًا من الإشارات التى توحى بيأس هيدا ويتناسى روبيك تمامًا معاناة إيرين، كما يعرف القابع أيضًا عن المسيطر أكثر مما يعرف عن نفسه حيث إنه إذا اعتمد مصير شخص على إسعاد الآخرين فلا يوجد سبب يجعله يعرف نفسه وهو ما تجاهلته نورا ولكن أرادت أن تكتشفه وما رفضت السيدة ألفنج أن تواجهه وما حاولت هيدا أن تكبح جماحه وما كبحته إيرين بالفعل ثم اعترفت به بعد ذلك.

- وتتضمن فكرة عدم مساواة المرأة الدائمة كونها أداة لا تتمتع باستقلالية وأن الغرض من وجودها ليس أن تكون شيئًا وإنما أن تخدم ومن **كاتيلين** إلى **عندما نستيقظ نحن الموتى** يصور إبسن باستمرار ما يطلق عليه جورج سيميل George Simmel "تراجيديا الأنثى" فى التاريخ "أن النساء قد تم معاملتهن وتقديرهن كمجرد أدوات" (**عن النساء ، الجنسية والثقافة** ١١٥). وتهاجم مسرحيات إبسن المنظومة الفكرية أو الأيدولوجيا التى تصور النساء كجنس مستعبد من خلال الهجاء المباشر للصور المهينة والمستخفة للرجال الذين ينظرون إلى عبودية المرأة كجزء من العلاقة الطبيعية بين الجنسين ومن خلال تصوير المرأة كضحية فى المسرحيات التى تقدم المثلث الذى يتمحور حول الأنثى ومن

خلال تقويم المرأة المستقلة وتفضيلها عن المرأة الخاضعة فى المثلث الذى يتمحور حول الرجل، وغالبًا ما تتداخل النماذج وتظهر معًا فى نفس المسرحية.

– ويبرز الهجاء المباشر للدور العبودى الذى تُكلف به المراة فى **كوميديا الحب** فى إصرار فولك العنيد على أن مهمة سفانهيلد كامرأة هو أن تخدمه كربة إلهام، وفى **أعمدة المجتمع** فى تزمت المعلم رورلاند الذى يقرأ لسيدات المدينة من كتاب **المرأة كخادمة للمجتمع** وفى **البطة المتوحشة** فى انشغال هالمر العديم الجدوى بأن تقوم زوجته العاملة وابنته بخدمته على قدم وساق، وفى **السيدة القادمة من البحر** فى الملاحظات التافهة التى يعلق بها لينجستراند الساذج على نصيب المرأة السعيد الذى يجعلها مساعدة للرجل الأعلى منها مكانة. وفى **هيدا جابلر** فى خدمة السكرتارية التى تقدمها ثيا إلى لوفبورج وتيسمان بنهم شديد، وفى تضحيات العمة جولى المغالى فيها إلى ابن أخيها المدلل.

– وتدافع الشخصيات الذكورية الرئيسية فى **براند** **وبيت الدمية** بشراسة عن عبودية المرأة كإحدى النتائج الطبيعية والمرضية عاطفيًا لجنسها. ويُشعر براند فى دور المرأة كملجأ للراحة بالنسبة للمحارب فى محاضرته العاطفية لأجنيس على واجبها كامرأة، ويحاضر تروفالد نورا حول عبودية الغرض من حياتها "واجباتك نحو زوجك وأولادك" (١٩٢) ويظهر مستغلون آخرون للنساء ذوو عقلية أقل تنظيرًا فى **بيرجنت** **وأعمدة المجتمع** **والبنّاء العظيم** **وإيولف الصغير** **وجون جابريل بوركمان** **وعندما نستيقظ نحن الموتى**، فبيير لا يعطى سولفيدج أى سبب

لعبوديتها إلا أنه بالرغم من ذلك يطالبها بها ويبقيها قيد التحفظ بينما يجوب هو العالم ثم يعود ليطلب منها أن تنقذه من نفسه، وفى **أعمدة المجتمع** و**جون جابريل بوركمان** تلبى النساء احتياجات أكثر مادية حيث يتخلى بيرنك عن خطيبته الفقيرة ليتزوج من وريثة لتحقيق مكاسب بيرنك وشركاه ويبادل بيرنك خطيبته فى مقابل سلطة المال. وفى **البنّاء العظيم وإيولف الصغير** فإن النساء دعائم عاطفية ومالية للرجال ذوى الطموح حيث يستخدم سولنيس أملاك زوجته وافتتان كايا كأصول لإدارة أعماله ويتمسك بهيلدا بشغف لأنها تكون مصدر إلهام له لتحقيق المزيد من الإنجازات، ويتزوج أولميرز من ريتا من أجل المال الذى يعطيه المساحة ليؤلف كتابه ويستغل إعجاب آستا الشديد به ليحقق به غروره، وفى **عندما نستيقظ نحن الموتى** يؤكد روبيك لإيرين أهميتها بالنسبة له فى كلمات تحمل من الدلالة ما يدل على أنه يخدم نفسه "إننى أستطيع أن أستخدمك فى كل شئ أحتاجه" (١٠٥٢).

- وتحمل مسرحيات إبسن التى تدور حول المثلث الذى يتمحور حول أنثى اعتراضًا على عبودية النساء من خلال المخطط الشرير الذى تُقدم فيه المرأة كضحية لزواج قسرى مثل مارجيت فى **العيد عند سولهوج** وسفانهيلد فى **كوميديا الحب** والسيدة ألفنج فى **الأشباح** اللاتى يتزوجن من رجال ميسورى الحال بدافع الواجب الأسرى. هيورديز فى **الفايكنج فى هيلجلاند** تحب رجلاً يتركها من أجل أخرى، وإيليدا فى **السيدة القادمة من البحر** وهيدا جابلر يتزوجان من أجل الحصول على الأمان المادى. وتتراوح عواقب هذه الزيجات من

الإحباط الجنسى والعاطفى الذى تعانى منه مارجيت إلى تردد سفانهيلد المحزن لإعلان خطوبتها إلى التعاسة الشاملة ووقائع الموت المتعددة فى الفايكنج فى هيلجلاند إلى شقاء السيدة ألفنج والميراث المميت الذى يرثه ابنها إلى السقم العاطفى الذى تعانى منه إيليدا وانجيل إلى اليأس الذى يتملك من هيدا جابلر.

- فى المثلث الآخر الذى يكرره إبسن وهو المثلث الذى يرتكز إلى وجود رجل بامرأة قوية وأخرى ضعيفة فإن تحدى عبودية المرأة يكمن فى معارضة المرأة النشيطة لغريمتها السلبية التى تتمحور حياتها حول الرجل. فى **كاتيلين، والفايكنج، وأعمدة المجتمع** فإن أوريليا، وداجنى، وبيتى يعشن بخنوع فقط لأجل علاقتهن بالرجل بينما تحيا فيورا المنتقمة، وهيورديز المحاربة، ولونا الكاتبة لتحقيق أغراض أخرى. وفى **هيدا جابلر** تعيش ثيا فى البداية من أجل إنجازات لوفبورج ثم من أجل إحياء تيسمان لها بينما تفضل هيدا أن تقتل نفسها عن أن تظل السيدة تيسمان، وفى **إيولف الصغير** تعيش أستا فى البداية من أجل إنجازات ألفريد ثم من أجل إنجازات بورجيم بينما ستحيا ريتا من أجل هدف يتسم بالمسئولية وفى **البنّاء العظيم** فإن إيلين تمزق نفسها لأنها فشلت فى تحقيق الغرض من حياتها كزوجة لسولنيس وأم لأولاده، بينما تلهم هيلدا سولنيس ليقوم بذلك التسلق الذى يرضيها ويشبعها ويحطمه هو. وفى **عندما نستيقظ نحن الموتى** فإن مايا تعّرف الحرية فى سماح روبيك لها باستبداله برجل آخر، بينما تتمرد إيرين ضد استغلال روبيك لها.

- ولأن المرأة النشيطة فى المثلث تظهر فردية يتم تصنيفها بحكم العادة على أنها "رجولية"، بينما توصف غريمتها السلبية والتى يتم تعريفها فقط من خلال علاقتها بالرجل على أنها "أنثوية". إن خلق ذلك التضاد بين السلوك الرجولى والأنثوى فى نفس الجنس لهو إنكار ضمنى للازدواجية الموجودة فى النوع الواحد. والنقطة الأهم هو أن ذلك التناقض بين المرأتين يعكس رفض إبسن المستمر للحكمة التقليدية المتوارثة منذ أرسطو وحتى روسو وفرويد والتى تجزم بأن "جنسًا واحدًا هو النشيط والقوى بينما الآخر سلبى وضعيف"، وأن "الفضائل الأساسية الموجودة فى الرجال والنساء تعتبر مقدسة لأنها طبيعية حيث تقع الشجاعة والقوة من نصيب الرجال بينما يكون فن الإرضاء والخنوع من نصيب المرأة" (كوفمان احترام النساء **Le Respect des Femmes** ٧٥). إن رفض إبسن لبشرية مقسمة على أساس الجنس أو النوع يجعله من باكورة الكتاب الذين نادوا بما أطلق عليه جيسنج "الفوضى الجنسية" والتى سادت الأدب طوال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، كما أن طرح ذلك التساؤل حول ما "يملكه" الرجل وما "تملكه" المرأة والذى برز مرة ثانية بمنتهى القوة فى نهاية القرن العشرين يجعل من إبسن ليس فقط رائدًا للفوضى الجنسية للحداثة ولكن أيضًا لما بعد الحداثة.

- "إن أبسط مثال على رفض إبسن للثنائية التى يفرضها النوع هو عدد الشخصيات الأنثوية التى تتسم بالذكورة والتى تضج بها مسرحياته، فعادة ترتبط فكرة الرجولة بالعدوانية والمغامرة والطموح والتحليل والحسم والمعرفة والمادية

والثقة بالنفس والجنسية والقوة والنجاح والمعرفة بشئون العالم، بينما ترتبط فكرة الأنوثة بالتعاون والجرأة فى التعبير والتركيز على المنزل والأسرة والرقة ومد يد المساعدة ووفرة الحدس والسذاجة وتربية الأولاد والحساسية والتعاطف والحنان والضعف. وأول شخصية ذكورية فى مسرحيات إبسن هى أول شخصية نسائية وهى فيوريا المرأة العدوانية والمغامرة والحاسمة والواثقة من نفسها والجنسية. والشخصية الثانية هى مارجت التى تتساوى معها فى العدوانية والجنسية. أما بطلة مسرحية **السيدة انجر من أوسترات** والتى تشارك فى المجالات الرجولية المتعلقة بالحرب والسياسة فهى تقول إنها أكثر رجولة من الرجال الذين يتبعونها. أما هيورديز بطلة مسرحية **الفايكنج فى هيلجيلاند** فهى امرأة محاربة على طراز برادامانت Bradamant عند أريوسطو Ariosto وبريتو مارت Britomart عند سبينسر Spenser فهى حاسمة وواثقة من نفسها وتمتلك طاقة لا محدودة. وتؤكد مشاركة هيورديز وانجر فى العالم الرجولى الرسالة الموجودة فى تحسر هيورديز على جنسها : "امراة ! امراة! آه، لا أحد يعلم ما الذى تقدر عليه المرأة !" (٥٢). وفى **أعمدة المجتمع** تعبر عن نفس الفكرة لونا هيسيل، المرأة المغامرة، الحاسمة، ذات المعرفة والثقة بالنفس وهى أيضًا أنثى قوية وناجحة. وفى **بيت الدمية** فإن فكرة تروفالد الضعيفة عن نفسه كرجل ذى شخصية رجولية صلبة وقوية يتم كشفها كمجرد خداع للنفس والذى يظهر من خلال رد فعله الذى كاد أن يكون هيستيريًا إزاء علمه بعملية التزوير التى قامت بها نورا. وفى **الأشباح** فإن السيدة ألفنج هى المديرة الناجحة بينما القس

ماندیرز الذی یری نفسه کرجل أعمال ذکی وقوی یتم ابتزازه بسهولة عن طریق حیلة واضحة. وفی **عدو الشعب** فإن دکتور ستوکمان الساذج یؤمن بأنه عندما یعلم الناس الحقیقة فإن الحق سوف ینتصر بینما تعرف زوجته العاقلة أکثر من ذلك. وفی **البطة البریة** فإن جریجرز وهالمر یتسمان بالضعف والعاطفیة المفرطة بینما تظهر جینا وبیرتا کامرأتین قویتین وعملیتین حیث إن جینا هی عائل الأسرة ولیس هالمر. وفی **إیولف الصغیر** فإن ریتا ذات الشخصیة القویة والتحلیلیة تکشف النقاب عن شخصیة زوجها الذی یخدم مصالحه فقط وفی **روزمیرشولم وإیولف الصغیر** فإن تخاذل روزمیر وأولمیرز یتناقض بقوة مع قدرة ربیکا وریتا الجنسیة. وفی **هیدا جابلر** فإن تیسمان ذو الحس الأسری یتسکع وهو یرتدی خفه المفضل، بینما الفارسة هیدا تطلق الرصاص وتذرع المکان جیئة وذهابًا وتتوق إلی الهرب من سجن المرأة وسط المنزل والعائلة.

- وتعکس شخصیات إبسن الأنثویة الذکوریة تحدیه للقطبیة الجنسیة التی میزت المجتمع الذکوری منذ بدایته. ویلخص جیردر لیرنر Gerder Lerner الافتراض الأکبر الذی یطرحه المجتمع الذکوری:

- بحکم طبیعتهم فإن الرجال أکثر تفوقًا وقوة وعقلانیة ولذلك فإن ترکیبتهم تجعلهم أصحاب السیطرة ومن هنا یصبح الرجال مواطنین سیاسیین مسئولین عن تمثیل الدولة بینما النساء بطبیعتهن هن الجنس الأضعف والأدنی من حیث الذکاء والقدرات العقلیة وهو جنس متقلب عاطفیًا ولذلك تصبح النساء غیر

قادرات على المشاركة السياسية فهن يقفن خارج الدولة وسياساتها. إن الرجال بعقولهم الرائدة المتزنة يفسرون وينظمون العالم بينما النساء بقدرتهن على العطاء والاهتمام بالآخرين يعملن على دعم الحياة اليومية واستمرار النوع. وبينما تعد كلا الوظيفتين ضروريتين ، إلا أن مهمة الرجال أعلى شأنًا وأكثر أهمية من مهمة النساء. (**خلق الوعى النسائى The Creation of Feminist Consciousness** ٤).

-وتصور مسرحيات إبسن تلك الشخصية المنقسمة التى تميز العلاقة بين الجنسين بكل ما يشوبها من خلل، وتتحدى المسرحيات فكرة القطبية الجنسية للحياة وإعلاء قيمة العالم الذكورى عن طريق تقديم شخصيات الرجال المضللين والمخدوعين فى **الفايكنج فى هيلجيلاند، والمدعون، وبراند** الذين يشوهون النساء باسم عالم الرجل، حيث إن علاقة سيجارد بالرجل الذى يشترك معه فى دولة الفايكنج يكون له الأسبقية على حبه لامرأة . وفى **المدعون** يرفض كل من هاكون وسكول المرأتين اللتين أحباهما ويرفضان الاعتراف بمشاعرهما حتى يكتسبان الصلابة التى هما بحاجة إليها فى معركتهما للحصول على القوة، وفى براند فإن النظام الدينى للبطل القائم على التفرقة بين الجنسين يُفرق بقوة بين القوة الذكورية والضعف الأنثوى. ويتعلم الرجال الأربعة فيما بعد أنه برفض مشاعرهم فهم أيضًا يرفضون الجانب الأنثوى بداخل كل منهم. وتقدم كل من **الفايكنج فى هيلجيلاند والمدعون وبراند** بشكلٍ ضمنى تلك العلاقة النفسية المزدوجة بين الجنسين وهو ما عرفته كارولين هيلبرون على أنه "روح المصالحة" التى تفترض

وجود "مساحة واسعة من الخبرة والتجربة المتاحة للأفراد الذين يمكن أن يكن نساء عدوانيات أو رجالاً ذا مشاعر مرهفة. (نحو إدراك للجنسية المزدوجة (Toward a Recognition of Androgny).

- وترفض مسرحية **بيت الدمية** فكرة الطبيعة القطبية للذكر والأنثى بتحديها لإيدولوجية القرن التاسع عشر حول وجود "مجالين" أو "عالمين" وهى فكرة أن ضعف النساء وطبيعتهن العاطفية يجعل المنزل بالنسبة لهن هو "القلعة الطبيعية" التى يجب أن ينتمين إليها، وهو المصطلح الذى يستخدمه بيتر جاى ("نساء سليطات" ٢٢٤) بينما تكون قوة الرجل وحسن إدراكه للأمور هو ما يؤهله للعالم الخارجى. ولكن تروفالد ذا الطبيعة الحساسة والساذجة يدين بحياته لسعة الحيلة والدهاء المتخفى للمرأة التى يعاملها كما لو كانت حيوانه المدلل.

- وتتحدى كلٍ من **البنّاء العظيم** وإيولف الصغير **وجون جابريل بوركمان وعندما نستيقظ نحن الموتى** فكرة عالم ثنائى مقسم على أساس الجنس أو النوع وذلك من خلال تقديم شخصيات تتبنى هذه الفكرة بكل صدق. والأزواج التى يتم تقديمها فى هذه المسرحيات هى نماذج مهووسة لرجال ونساء تستحوذ عليهم هوياتهم سواء الذكورية أو الأنثوية حيث يحكم الرجال على أنفسهم بما حققوه من إنجازات والنساء بنجاحهن كعشيقات أو زوجات أو أمهات. وبينما يملك سولنيس وروبيك الشهرة والثروة التى فشل بوركمان وأولميرز فى تحقيقها، فإن الرجال الأربعة يجسدون فكرة أن هدف الرجل فى الحياة هو الكفاح من أجل

تحـقيق إنجـازات فى العـالم. وهم يمـثلون بوضـوح تحليل جـورج سـيمـيل Georg Simmel للنمـوذج الغـربى للذات الرجـولية والذى "يـرر لنفسـه" ليحقق أهدافه وطموحه. إن الرجل "يمثل شيئًا ما" والذى هو "مستقل عنه" حيث إنه يخلق أفكار وأدوات الثقـافة (**عن النسـاء والقدرة الجنسيـة والثقـافة** ٨٩). وتجسد كلٍ من آلين وريتا وجـانهيلد وإيلا وإيرين الفكرة المصـاحبة عن النسـاء والتى تصفهـا كارين هورنى Karen Horney بـ "المغالاة فى إعـلاء قيمة الحب"، وهى الإيدلوجية التى تفـترض أن الشـخصيـة الفطرية للنسـاء تجعـل من عـلاقتهن بالـرجال والأطفال الجانب الوحيد الذى يحقق الإشباع فى حياتهن، وأن "كل فكرهن يجب أن يتـركز بشكل حصرى على الرجل أو على الأمومـة ، بنفس الأسلوب الذى يتم التعبيـر به فى أغنيـة مارلين ديتـريتش الشهيـرة Marlene Dietrich "أنا أعـرف الحب فقط ولا شئ آخر" ("المغالاة فى إعلاء قيمة الحب" ١٨٢).

– وبينمـا يسـعى الرجـال المناضلون عند إبسن لتـحـقيق دورهم الذكورى فـإن النساء المناضـلات يكافحن ضد دورهن الأنثوى، وبهذا فإن الأنثى فى دراما إبسن هى شـخـصـيـة حـداثيـة بشكل لا يسـتطيـع الرجل أن يكونـه. وفـى "علم اجـتمـاع الدراما الحديثة" لوكاس Lukács يشيـر إلى فكرة "الاستقـلال" التى تحدث فى النصف الأخـيـر من القـرن التـاسع عشـر النمـاذج المتدرجـة الراسـخـة عن طريق الترويج للتناقضـات الموجودة فى "العـلاقة بين الأعلى وبين الأدنى مكانة (السيد والخـادم، الزوج والزوجـة، الآباء والأبناء)". إن الـدرامـا الحـديثـة هى بالضـرورة "درامـا الفـردية" (٤٣٩) والمـرأة فـرد مـسـتـقل فى مـسـرحـيات إبسـن كمـا هـى فى

منطق لوكاس الحداثى، ولذلك فهى تتمرد ضد المكانة الدنيا الموكلة لها. ويثور الرجل الفردى المستقل عند إبسن ضد النظام القائم ولكن استقلاليته محددة . إن المناضلين عند إبسن منذ كاتيلين إلى سولنيس ينتمون إلى التقاليد الأدبية الغربية التى تمتد من تمرد بروميثيس إلى تمرد نتشه، بينما المناضلات من النساء منذ انجر وحتى إيرين يجسدن الكفاح الحداثى للهروب من سجن الجنس أو النوع.

- ويجسد ذلك النموذج المتكرر عند إبسن لصراع المرأة بين هويتها التى يفرضها عليها جنسها وبين استقلاليتها الفردية - بين ما يمليه عليها مجتمعها وحريتها فى أن تختار من تكون - يجسد ما أطلق عليه ريتشارد إيلمان Richard Ellmann وتشارلز فيديلسون Charles Feidelson "الوجهان ، الإيجابى والسلبى للحديث كمقابل لما هو تقليدى : الحرية والحرمان، الحاضر الحى والماضى الميت" (**الموروث الحديث The Modern Tradition vi**). ويدل بطريقة مسبقة صراع بطلات إبسن المتمردات فى مسرحياته الأولى على صراع بطلاته فى مسرحياته الأخيرة اللاتى صرن أكثر معرفة حيث إن انجر يجب أن تختار بين ولائها السياسى والشخصى، كما تثور مارجت ضد زواجها وواجبها نحوه، وتعترض هيورديز على معاملة سيجارد لها كممتلكات خاصة به، وسفانهيلد التى أرادت أن يكون لها حياة عملية تذعن فى النهاية لسوق الزواج.

- ومع أعمدة المجتمع تصبح نساء إبسن المستقلات معارضات بشكل صريح حيث يواجهن بوضوح الأفكار التى تنكر عليهن تلك الاستقلالية. وفى رفضها لكل ما يتم إملاءه على السلوك الأنثوى لمجتمع تدينه المرأة بوصفها له "كنادى للعزوبية" (١١٧). وتجسد لونا هيسيل الجانب "الإيجابى" لما هو حديث : "الحرية" و"الحاضر الحى". ويعد عقابها بواسطة المواطنين الشرفاء مثالاً رائعًا لملاحظات براندز على الأنوثة المفروضة فى مقدمة ترجمته لكتاب ميل : **تسخير النساء** : "نحن نعامل أرواح نسائنا بنفس الطريقة التى يعامل بها الصينيون أقدام نسائهم، ومثل الصينيين فنحن نفعل ذلك باسم الجمال والأنوثة فالمرأة التى تنمو قدماها بحرية وبطريقة صحية تبدو بالنسبة للصينيين قبيحة وتفتقر إلى الأنوثة، وفى الصين البرجوازية الصغيرة عندنا فإن المرأة التى تتطور بحرية تبدو مسخًا مشوهًا قبيحًا يفتقر إلى الأنوثة. إن لونا هيسيل الشاذة والغريبة تحتقر الأعمدة التى تحكم المجتمع وتود لو أنها استبدلتها بأعمدة جديدة : "روح الحقيقة وروح الحرية" (١١٨).

- وتجسد تجربة نورا هيلمر التى تأتى فى أعقاب لونا هيسيل الجانب الإيجابى من الاتجاه الحديث كشئ مناهض لما هو تقليدى فنورا تعلم أن جدال تروفالد معها فى كونها قبل كل شئ زوجة وأم يعكس "ما تقوله الأغلبية" و"ما هو مكتوب فى الكتب" وما يُعلمه الدين (١٩٣) وفى رفضها لهذه الأيدلوجية - "أنا لم أعد أؤمن بذلك" (١٩٣) - فهى تتمرد ضد الرأى الذى يجتمع عليه الأشخاص العاديون ورأى النخبة المثقفة والسلطة الدينية - أى بمعنى آخر كل الثقل للمجتمع فى ثقافتها - أنها قد خلقت على الأرض لتخدم الآخرين.

- ربما كانت مسرحية الأشباح تعرض بشكل أفضل من أى عمل أدبى آخر الوجه السلبى للحداثة : تصوير الحرمان والماضى الميت. ومن واحدة من أكثر الدراسات المشئومة فى الأدب التى تتناول خضوع المرأة للسلطة فإن مسرحية إبسن تصور مأساة هيلين ألفنج ومدى جبنها، حيث إنها تنحنى لما يمليه عليها القس مانديرز "اذهبى يا امرأة إلى بيتك وزوجك الشرعى" (١٣٧) وتلد المرأة التى فشلت فى الحصول على استقلاليتها ابنًا يحمل مرض الزهرى، وهو تجسيد لقوة وجنون "الأفكار القديمة الميتة، والمعتقدات البالية" التى حكمت عليه بالهلاك (٩٢).

- ويطارد الماضى الميت روزميرشولم كما يطارد السيدة ألفنج روزينفولد وقد كانت ربيكا تستطيع أن تجلب الماضى الحى إلى روزميرشولم كما فعلت لوما هيسيل وجلبت الحاضر الحى إلى المدينة فى **أعمدة المجتمع**، ولكنها تستسلم إلى الأشباح التى تحكم المعقل القديم للمبادئ المحافظة، وتتحول إلى "زوجة ميتة" ثانية وهى تكرر التضحية الأنثوية غير المجدية التى قدمتها سابقتها. ولكن تلك الصيغة النهائية التى يتم تصويرها فى نهاية المسرحية تدل على ضعف الماضى أمام حقيقة أنه يمضى بالفعل، لأن روزمير ، الذى يجسد الماضى الميت، يدمر نفسه هو الآخر فى النهاية.

- وفى المسرحية التى أعقبت **روزميرشولم** وهى **السيدة القادمة من البحر** تتأقلم امرأة أخرى لتناسب عالم الرجل، ولكن ليس لتموت وإنما لتعيش، حيث إن

استقلالية إيليدا الجديدة تحول فكرتها عن نفسها وتشفى كل من المرأة المريضة والزواج العليل. ويتراجع الماضى أمام الحاضر القائم كما لو كان لم يوجد أبدًا، ولكن إذا كانت الحبكة الدرامية الرئيسية فى **السيدة القادمة من البحر** تمثل الوجه الإيجابى للحداثة فإن الحبكة الفرعية تمثل وجهها السلبى، حيث تبيع بوليت نفسها مقابل حلمها الأثير فى التعليم، ولذلك فهى تبادل نوعًا من الحرمان بآخر. وفى حل أزمة الحبكتين، الرئيسية والفرعية، فإن كلا من الحاضر الحى والماضى الميت يتواجدان.

- وفى أعقاب **السيدة القادمة من البحر** تأتى **هيدا جابلر** لتصور وجهى الحداثة فى شخصية واحدة. وكما فى **الأشباح** فإن الوجه السلبى يمثله الماضى الميت الذى يحكم على البطلة بحياة الحرمان، ولكن بينما تدرك السيدة ألفنج عدم صدق الأفكار المتلقاة التى تحكم حياتها وتستمر فى الحياة بشكل غير صادق، فإن هيدا تختار نهاية سريعة، وبهذا فإن المرأة المنحرفة فى **هيدا جابلر** تجسد الوجهين الإيجابى والسلبى للحداثة، لأنه إذا كان ثقل الماضى يحرمها من أى نوع من الحياة فيما عدا زواجًا هزليًا وأمومة مفروضة، فإن تحرير نفسها من الماضى بالطريقة الوحيدة التى تقدر عليها يعكس انتصارها عليه. ومأساة هيدا أنها فى عالمها لم تستطع أن تحصل على الاستقلالية إلا من خلال الموت.

- وفى **إيولف الصغير** كما فى **بيت الدمية** ، تحدق الأزمة فى حياة الزوجين لتجبر المرأة على أن تدرك أن الحياة من أجل رجل هى إنكار لكرامتها كإنسانة. وفى تصميمها على تعويض إهمالها لطفلها باهتمامها بالأولاد الفقراء فإن ريتا

تقبل المسئولية التى تأتى مع الاستقلال وبذلك فإن الماضى قد أعطى طريقًا للحاضر لينظر نحو المستقبل.

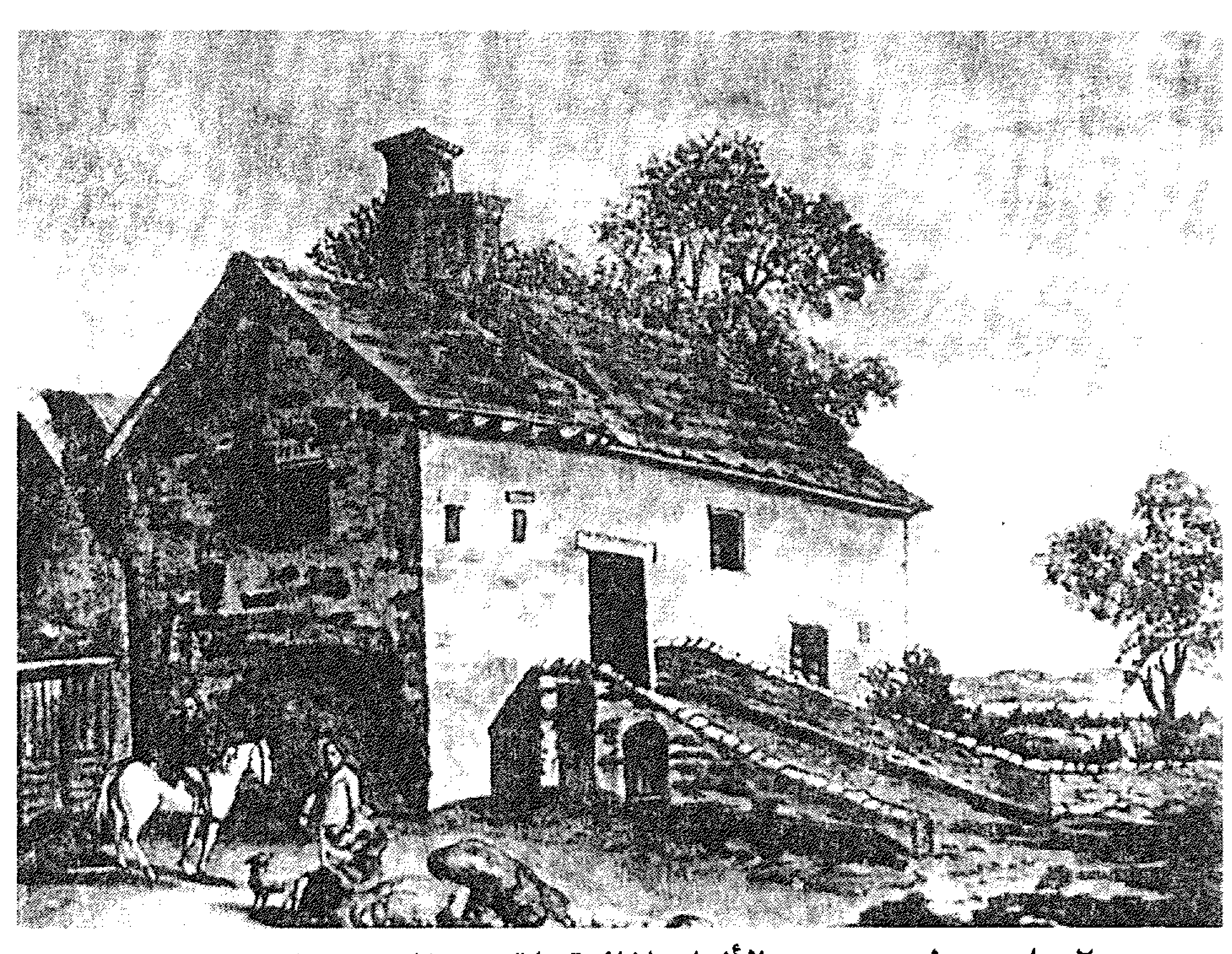
- وفى **عندما نستيقظ نحن الموتى** تعود إيرين من موتها النفسى لتتبرأ من ماضى حرمها من حياتها. ولدحض حجة روبيك أن وظيفتها فى الحياة هى خدمته كملهمة، فهى تطالب بحقها فى حياة خاصة بها. وهى أيضًا تدرك إذعانها وخضوعها بقبولها أن تصبح أداة. وفى إدراكها بأن سماحها لروبيك باستخدامها فقد ارتكبت "خطيئة مميتة فى حق نفسى" (١٠٧٤) يعيد إلى الذهن تحليل هيلين ألفنج لحياتها الفاشلة - "أنا لم أستمع أبدًا لنفسى" (١٢٥) - ويستدعى أيضًا جواب نورا على تأكيد تروفالد أن "واجبها المقدس" هو أن تخدم الآخرين : "إن لدى واجبات أخرى مقدسة بنفس قدر واجباتى نحو نفسى"(١٩٣). ويكمل تغيير إيرين التطور الذى يطرأ على ريتا، فبينما تشعر ريتا بأن تحولها جاء كنوع من الميلاد الجديد، فإن إيرين تمارس تحولها كنوع من اليقظة من الموت، وغضبها ضد مستغلها وإصرارها على قيمتها يجعلها تتبرأ من عالم النوع الذى يفرض استخدامها كأداة.

- إن صراع نساء إبسن فى عالم يحرمهن من حياة إنسانية كاملة يصور معركة بين عقائد ومبادئ بالية وحوافز متمردة لعالم جديد بدأ يولد. لقد كان إبسن من ذلك النوع العبقرى الذى يطلق عليه عادة "سابق عصره" لأنه رأى المستقبل فى الحاضر. إن هؤلاء النساء اللاتى جئن فى أواخر القرن التاسع عشر ليكافحن ضد معتقدات قديمة قدم الزمن لهن أكبر تجسيد لحداثة إبسن.

ملحق الصور



١- سيلوليت لماريشين التينبرج إبسن Marichin Altenburg (١٧٩٩- ١٨٦٩)، والدة إبسن ، كامرأة شابة. الفنان مجهول.



٢- إحدى لوحتين من الألوان المائية باقيتين لماريشين إبسن.



٣- لوحة زيتية لهيدفنج إبسن ستوزلاند (١٨٣٢ - ١٩٢٠).

أخت إبسن، وهى شابة. فنان غير معروف.



٤- كلارا ايبيل باى (١٨٣٠ - ٩٧)

حب إبسن الأول.



٥- ماجدالين كراج ثوريسين

(١٨١٩ - ١٩٠٣) حماة إبسن .

إحدى أولى نساء الأدب فى

سكاندنيفيا .



٦- هنريك إبسن فى سن الخامسة والثلاثين (١٨٦٣).



٧- سوزانا ثوريسين إبسن، زوجة إبسن فى سن الأربعين (١٨٧٦).



٨- هيورديز (راجنا ويترجرين Ragna Wettergreen)
فى الڤايكنج فى هيلجيلاند. مسرح فاهلستروم
Fahlströms Theatre، أوسلو ١٩٠٨ .



٩- كاميلا ويرجيلاند كوليت Camilla Wergeland Collet (١٨١٣ - ٩٥) على ورقة نقدية نرويجية من فئة ١٠٠ كرونر. روائية ، كاتبة مقالات، ومؤسسة الحركة النسائية النرويجية والرواية الواقعية النرويجية.

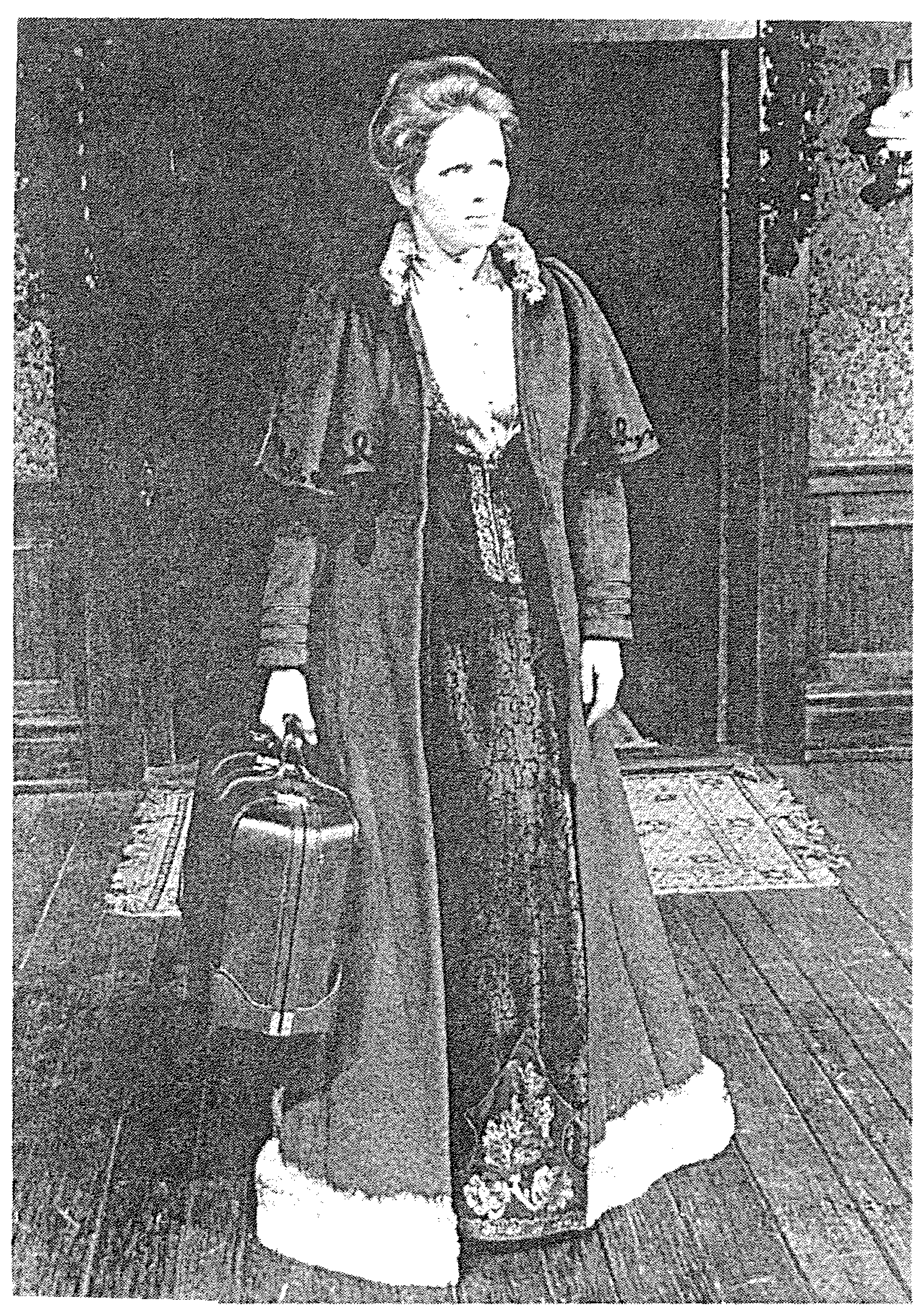


١٠- سولفيدج (لين ستوك) لدى وصولها لكوخ بير فى إنتاج المسرح الوطنى لبير جينت، أوسلو، ١٩٨٥ .



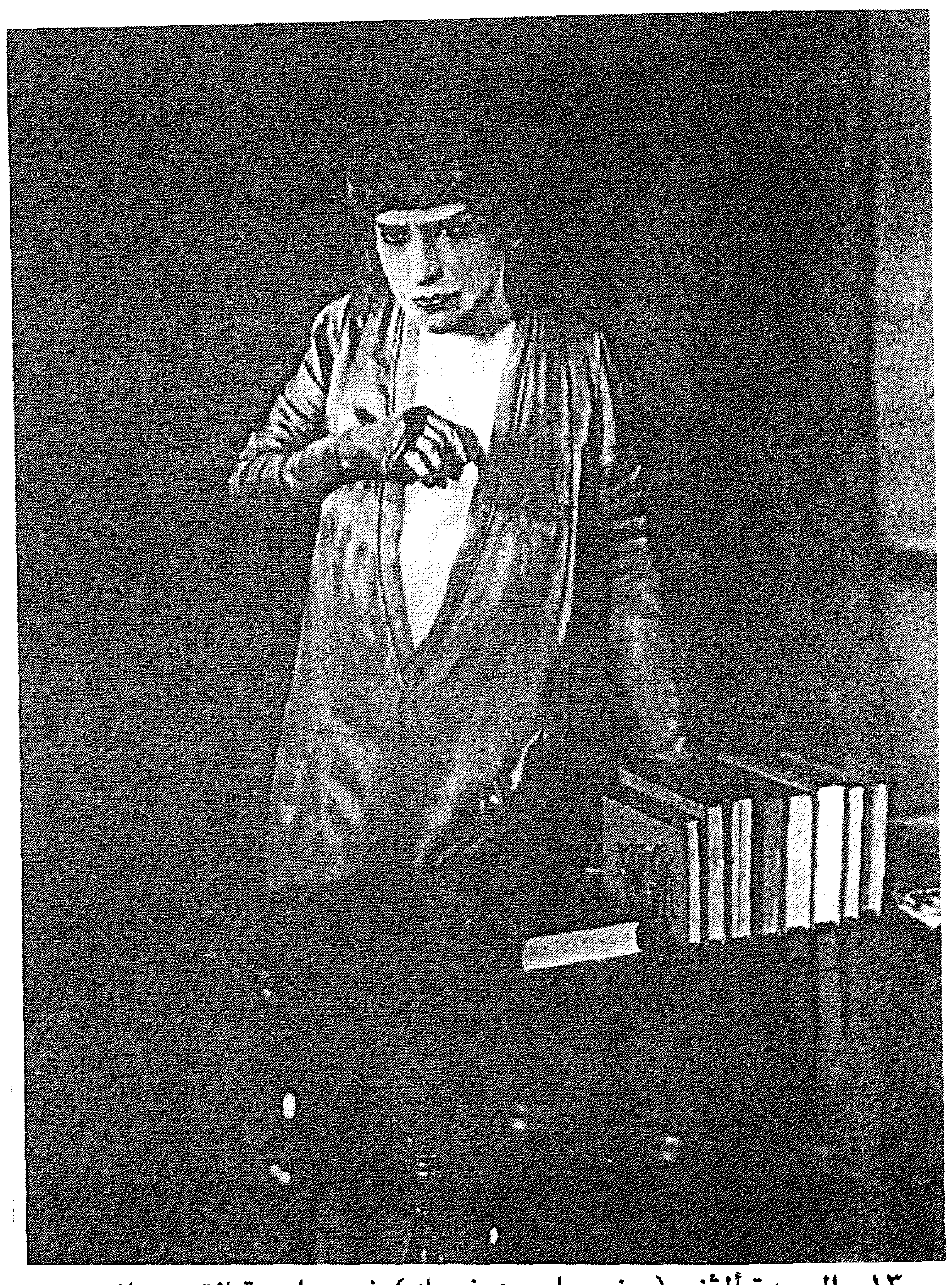
١١- أستا هانستين (١٨٢٤ - ١٩٠٨) ، رسامة ومقاتلة نسائية ،

أجرأ امرأة فى النرويج إبان السبعينيات من القرن التاسع عشر.



١٢- نورا (ليف ألمان) تواجه تروفالد فى إنتاج مسرح فيفيان

بيمونت لمسرحية **بيت الدمية**، نيويورك ، ١٩٧٥ .



١٣- السيدة ألفنج (مينى مادرن فيسك) فى مواجهة القس ماندرز فى إنتاج مسرح مانسفيلد لمسرحية الأشباح ، نيويورك ١٩٢٧ .



١٤- جينا (بلانش يوركا) وهيدفج (هيلين تشاندلر) تتأسيان على هيلمر فى إنتاج مسرح أكتورز لمسرحية البطة المتوحشة، نيويورك، ١٩٢٥ .



١٥- هيدا (إيڤا لاجالينى) فى إنتاج سيفيك ريبرتورى Civic Repertory لمسرحية هيدا جابلر ، نيويورك ، ١٩٣٤ .



١٦- إيميلى بارداك (١٨٧١ - ١٩٥٥) "أميرة" صيف جوسينساس.



١٧- هيلدر أندرسون (١٨٦٤ - ١٩٥٦) عازفة بيانو قديرة وحب إبسن فى سنواته الأخيرة.



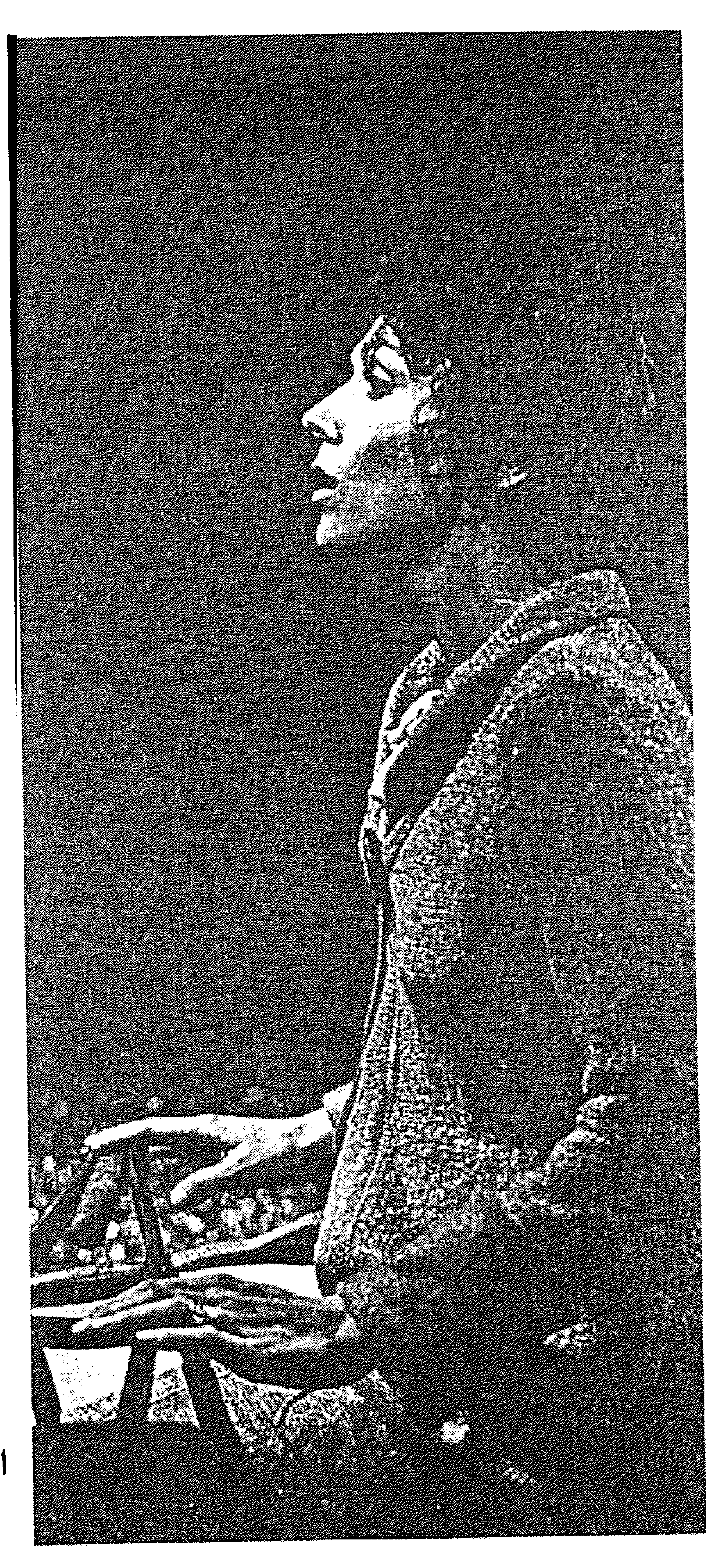
١٨- هنريك إبسن فى سن التاسعة والخمسين (١٨٨٧) .



١٩- آلين (مارجريت باركر) تفضى بأسرارها إلى هيلدا

(جوان تيتزل) فى إنتاج مسرح APA ريبرتورى لمسرحية

البناء العظيم، نيويورك، ١٩٥٥ .



٢٠- ريتا (كاتيا ميدبو) وهى تزيح العبء من على كاهلها وتتحدث إلى ألفرد فى إنتاج المسرح القومى لمسرحية إيولف الصغير، أوسلو، ١٩٧٨ .



٢١- إيلا (وينش فوس) وجانهيلد (انجريد فارداند) تحارب من أجل إيرهارت فى إنتاج المسرح القومى لمسرحية چون جابريل بوركمان، أوسلو ، ١٩٩١ .



٢٢- إيرين (ليزا فيلدستاد) "Lise Fjeldstad" تستعيد سلطتها فى إنتاج المسرح القومى لمسرحية "عندما نستيقظ نحن الموتى" "When We Dead AWaken" ، أوسلو، ١٩٩٤ .

المراجع

Select bibliography

1. PRIMARY SOURCES

Henrik Ibsen: Brev, 1845–1905, Ny Samling [*Henrik Ibsen: Letters, 1845–1905, New Collection*]. Ed. Øyvind Anker. 2 vols. *Ibsenårbok.* Oslo: Universitetsforlaget, 1979.

Hundreårsutgave. Henrik Ibsens Samlede Verker [*Centenary Edition. Henrik Ibsen's Collected Works*]. Ed. Francis Bull, Halvdan Koht, and Didrik Arup Seip. 21 vols. Oslo: Gyldendal, 1928–57.

Ibsen. The Complete Major Prose Plays. Trans. Rolf Fjelde. New York: New American Library, 1978.

Letters and Speeches. Ed. and trans. Evert Sprinchorn. New York: Hill, 1964.

The Oxford Ibsen. Ed. James Walter McFarlane and Graham Orton. Trans. McFarlane et. al. 8 vols. London: Oxford University Press, 1960–77.

Peer Gynt. Trans. Rolf Fjelde. 2nd edn. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

2. BIOGRAPHIES

Due, Chrisopher. *Erindringer fra Henrik Ibsens Ungdomsaar* [*Reminiscences from Henrik Ibsen's Youth*]. Copenhagen: Græbes, 1909.

Ebbell, Clara Thue. *I Ungdomsbyen med Henrik Ibsen* [*In The Town of Henrik Ibsen's Youth*]. Grimstad: Ibsenhouse and Grimstad City Museum, 1966.

Eitrem, Hans. *Ibsen og [and] Grimstad.* Oslo: Aschehoug, 1940.

Heiberg, Hans. *Ibsen: A Portrait of the Artist.* Trans. Joan Tate. Coral Gables: University of Miami Press, 1969.

Ibsen, Bergliot. *The Three Ibsens.* Trans. Gerik Schjelderup. London: Hutchinson, 1951.

Jæger, Henrik. *Henrik Ibsen, 1828–1888. A Critical Biography.* Trans. William Morton Payne. Chicago: McClurg, 1890.

Koht, Halvdan. *Life of Ibsen.* Trans. Einar Haugen and A.E. Santaniello. New York: Blom, 1971.

Meyer, Michael. *Ibsen.* New York: Doubleday, 1971.
Mosfjeld, Oskar. *Ibsen og [and] Skien.* Oslo: Gyldendal, 1949.
Paulsen, John. *Samliv med Ibsen* [*Living with Ibsen*]. 2 vols. Christiania: Gyldendal, 1906, 1913.
Zucker, A.E. *Ibsen the Master Builder.* 1929. New York: Farrar, 1973.

3. BOOKS

Aarnes, Sigurd Aa, ed. *Søkelys på Amtmandens Døtre* [*Searchlight on "The District Governor's Daughters"*]. Oslo: Norwegian University Press, 1977.
Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature.* New York: Norton, 1971.
Agerholt, Anna Caspari. *Den Norske Kvinnebevegelses Historie* [*A History of the Norwegian Women's Movement*]. Oslo: Gyldendal, 1937.
Ashbjørnsen, P.C., and Jørgen Moe. *Norwegian Folk Tales.* Trans. Pat Shaw Iversen and Carl Norman. Oslo: Dreyers, 1960.
A Time for Trolls. Fairy Tales from Norway. Trans. Joan Roll-Hansen. Tanum: Oslo, 1962.
Bradbrook, M.C. *Ibsen the Norwegian.* London: Chatto, 1966.
Brandes, Georg. *Henrik Ibsen and Bjørnstjerne Bjørnson.* Trans. Jesse Muir. Rev. trans. William Archer. London: Heinemann, 1899.
Byock, Jesse, trans. *The Saga of the Volsungs.* Berkeley: University of California Press, 1990.
Chevrel, Yves. *Henrik Ibsen. Maison de poupée.* Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
Collett, Camilla. *Samlede Verker. Mindeudgave* [*Complete Works. Commemorative Edition*]. 3 vols. Christiania: Gyldendal, 1913.
Cunningham, Gail. *The New Woman and the Victorian Novel.* New York: Macmillan, 1978.
de Beauvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe* [*The Second Sex*]. 2 vols. Paris: Gallimard, 1949.
Downs, Brian. *A Study of Six Plays by Ibsen.* 1959. New York: Farrar, 1978.
Durbach, Errol. *"Ibsen the Romantic": Analogues of Paradise in the Later Plays.* Athens: University of Georgia Press, 1982.
Durbach, Errol, ed. *Ibsen and the Theatre: The Dramatist in Production.* New York University Press, 1980.
Egan, Michael, ed. *Ibsen: The Critical Heritage.* London: Routledge, 1972.
Engelstad, Irene, et. al. *Norsk Kvinnelitteraturhistorie* [*A History of Norwegian Women Writers*]. 3 vols. Oslo: Pax, 1988.
Fjelde, Rolf, ed. *Ibsen: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust.* Trans. Anna Swanwick. 2 vols. 1850, 1878. London: Bell, 1928.
Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman*

Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

Gilman, Charlotte Perkins. *Women and Economics.* Ed. Carl Degler. 1898. New York: Harper, 1966.

Goulianos, Joan, ed. *By A Woman Writ: Literature from Six Centuries By and About Women.* New York: Bobbs, 1973.

Gravier, Maurice. *D'Ibsen à Sigrid Undset. Le Féminisme et l'amour dans la littérature norvégienne, 1850–1950* [*Feminism and Love in Norwegian Literature, 1850–1950*]. Paris: Minard, 1968.

Hagstrum, Jean. *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart.* Chicago University Press, 1980.

Heilbrun, Carolyn. *Toward A Recognition of Androgyny.* New York: Knopf, 1973.

Holberg, Ludvig. *Jeppe of the Hill and Other Comedies.* Ed. and trans. Gerald Argetsinger and Sven Rossel. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.

The Journey of Niels Klim to the World Underground. [n. trans.] Ed. James I. McNelis, Jr. Lincoln: University of Nebraska Press, 1960.

Høst, Else. *Hedda Gabler.* Oslo: Aschehoug, 1958.

Jones, Gwyn, trans. *Eric the Red and Other Icelandic Sagas.* London: Oxford University Press, 1961.

Kofman, Sarah. *Le Respect des femmes* (*Kant et Rousseau*). Paris: Galilée, 1982.

Lamm, Martin. *Modern Drama.* Trans. Karin Elliott. 1948. New York: Philosophical Library, 1953.

Lavrin, Janko. *Ibsen: An Approach.* 1950. New York: Russell and Russell, 1959.

Lerner, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to 1870.* New York: Oxford University Press, 1993.

Logemann, Henri. *Commentary, Critical and Explanatory, on the Norwegian Text of Henrik Ibsen's* Peer Gynt. The Hague: Nijoff, 1917.

Magnusson, Magnus and Hermann Pálsson, trans. *Njal's Saga.* London: Oxford University Press, 1960.

McFarlane, James, ed. *Henrik Ibsen: A Critical Anthology.* London: Penguin, 1970.

Miller, Jean Baker. *Toward A New Psychology of Women.* 1976. London: Penguin, 1978.

Northam, John. *Ibsen: A Critical Study.* Cambridge University Press, 1973.

Ibsen's Dramatic Method: A Study of the Prose Dramas. London: Faber, 1953.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution.* New York: Norton, 1976.

Robins, Elizabeth. *Ibsen and the Actress.* London: Hogarth, 1928.

Rossi, Alice, ed. *The Feminist Papers: From Adams to De Beauvoir.* New York: Columbia University Press, 1973.

Shaw, George Bernard. *The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen.* 1913. New York: Hill, 1957.
Simmel, Georg. *On Women, Sexuality, and Culture.* Ed. and trans. Guy Oakes. New Haven: Yale University Press, 1984.
Thoresen, Magdalene. *Livsbilleder* [*Life's Images*]. Copenhagen: Gyldendal, 1877.
Valency, Maurice. *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama.* 1963. New York: Schocken, 1982.
Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class.* 1899. New York: Modern Library, 1934.
Weigand, Hermann. *The Modern Ibsen.* New York: Holt, 1925.

4. ARTICLES AND PARTS OF BOOKS

Arup, Jens. "On *Hedda Gabler.*" *Orbis Litterarum* 12 (1957): 4–37.
Auden, W.H. "Genius and Apostle." *Henrik Ibsen.* Ed. McFarlane. 331–45.
Bardach, Emilie. Eight manuscript letters to André Rouveyre. MS7884.188, Série Rouveyre, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.
"Meine Freundschaft mit Ibsen." *Neue Freie Presse* (March 31, 1907). No. 15304.
Photocopy of a typescript mislabelled "Tagebuch: Gossensass, 1 aug. 1889 – Wien 11 april 1890." Folio 3648, University Library, Oslo.
Baruch, Elaine Hoffman. "Ibsen's *Doll House*: A Myth for Our Time." *Yale Review* 69 (1979): 374–87.
Brandes, Georg. "Inaugural Lecture, 1871." Trans. Evert Sprinchorn. *The Theory of the Modern Stage.* Ed. Eric Bentley. London: Penguin, 1968. 383–97.
Bull, Francis. "Henrik Ibsen." *Norsk Litteratur Historie* [*A History of Norwegian Literature*]. Ed. Bull, Fredrik Paasche, A.H. Winsnes, Philip Houm. Rev. edn. Oslo: Aschehoug, 1960. 6 vols. 4: 267–465.
"Hildur Andersen og [and] Henrik Ibsen." *Edda* 57 (1957): 47–54.
"Introductions." *Hundreårsutgave.* Ed. Bull, Halvdan Koht, and Didrik Arup Seip.
Carlson, Marvin. "Patterns of Structure and Character in Ibsen's *Rosmersholm.*" *Modern Drama* 17 (1974): 267–75.
Collett, Camilla. "Norway." *The Woman Question in Europe.* Ed. Theodore Stanton. New York: Putnam's, 1884. 189–98.
Durbach, Errol. "Sacrifice and Absurdity in *The Wild Duck.*" *Mosaic* 7 (1974): 99–107.
Ellmann, Richard, and Charles Feidelson, Jr. "Preface." *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature.* Ed. Ellmann and Feidelson. New York: Oxford University Press, 1965. v–ix.
Ewbank, Inga-Stina. "Ibsen on the English Stage: 'The Proof of the

Pudding is in the Eating.' " *Ibsen and the Theatre.* Ed. Durbach. 27–48.

"Ibsen's Dramatic Language as a Link Between his 'Realism' and his 'Symbolism.' " *Contemporary Approaches to Ibsen* 1 (1965): 96–123.

Fergusson, Francis. "*Ghosts* and *The Cherry Orchard*: The Theater of Modern Realism." *The Idea of a Theater.* 1949. Princeton University Press, 1972. 146–77.

Fjelde, Rolf. "Foreword" and "Appendix One." *Peer Gynt.* Trans. Fjelde. 2nd edn. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. ix–xxvi; 231–70.

"Introductions." *Ibsen: The Complete Major Prose Plays.* Trans. Fjelde.

Freud, Sigmund. "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Ed. and trans. James Strachey. 24 vols. London: Hogarth, 1953–74. 11: 179–90.

Fuchs, Elinor. "Marriage, Metaphysics, and *The Lady from the Sea* Problem," *Modern Drama* 33 (1990): 434–44.

Garton, Janet. "The Middle Plays." *The Cambridge Companion to Ibsen.* Cambridge University Press, 1994. 106–25.

Gay, Peter. "Offensive Women and Defensive Men." *The Education of the Senses.* New York: Oxford University Press, 1984. 169–225.

Gosse, Edmund. *Henrik Ibsen. The Works of Henrik Ibsen.* Ed. and trans. William Archer. New York: Scribner's, 1917. 13 vols. 13: 7–216.

Gravier, Maurice. "Le Drame d'Ibsen et la ballade magique." *Contemporary Approaches to Ibsen* 2 (1971): 140–60.

Haaland, Arild. "Ibsen og [and] Hedda Gabler." *Samtiden* 67 (1958): 566–77.

Hanson, Katherine. "Ibsen's Women Characters and Their Feminist Contemporaries." *Theatre History Studies* 2 (1982): 83–91.

Horney, Karen. "The Overevaluation of Love." *Feminine Psychology.* Ed. Harold Kelman. New York: Norton, 1967. 182–213.

Huneker, James. *Henrik Ibsen. The Works of Henrik Ibsen.* Ed. and trans. William Archer. New York: Scribner's, 1917. 13 vols. 13: 259–92.

Jacobs, Barry. "Ibsen's *Little Eyolf*: Family Tragedy and Human Responsibility." *Modern Drama* 27 (1984): 604–15.

James. Henry. "On the Occasion of *Hedda Gabler*, 1891." *The Scenic Art.* Ed. Allan Wade. 1949. New York: Hill, 1957. 243–56.

Johansen, Jørgen Dines. "Kunsten Er (Ikke) en Kvinnekropp: Kunst og Seksualitet i Ibsens *Når vi døde vågner*" ["Art Is (Not) A Woman's Body: Art and Sexuality in Ibsen's *When We Dead Awaken*"]. *Agora* 2–3 (1993): 1–15.

Jones, David. "The Virtues of *Hedda Gabler.*" *Educational Theatre Journal* 29 (1977): 447–62.

Joyce, James. "Ibsen's New Drama." *The Critical Heritage.* Ed. Egan. 385–91.

Kelly, Joan. "The Doubled Vision of Feminist Theory." *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly.* University of Chicago Press, 1984. 51–64.

Kinck, B.M. "Henrik Ibsen og [and] Laura Kieler." *Edda* 35 (1935): 498–543.

King, Basil. "Ibsen and Emilie Bardach." *The Century Magazine* 106 (October 1923): 803–15; 107 (November 1923): 83–92.

Kittang, Atle. "*The Pretenders* – Historical Vision or Psychological Tragedy?" *Contemporary Approaches to Ibsen* 3 (1977): 78–88.

Koht, Halvdan. "Introductions." *Hundredrsutgave.* Ed. Francis Bull, Koht, and Didrik Arup Seip.

La Chenais, Pierre Georget. "Introductions." *Œuvres complètes d'Henrik Ibsen.* Ed. and trans. La Chenais. 16 vols. Paris: Plon, 1930–45.

Lervik, Åse Hiorth. "Mellom Furia og Solveig" ["Between Furia and Solveig"]. *Contemporary Approaches to Ibsen* 3 (1977): 68–77.

Lukács, George. "The Sociology of Modern Drama." Trans. Lee Baxandall. *The Theory of the Modern Stage.* Ed. Eric Bentley. London: Penguin, 1968. 425–50.

McFarlane, James Walter. "Introductions." *The Oxford Ibsen.* Ed. and trans. McFarlane et. al.

Merivale, Patricia. "*Peer Gynt*: Ibsen's *Faustiad.*" *Comparative Literature* 35 (1983): 126–39.

Ortner, Sherry. "Is Female to Male as Nature is to Culture?" *Woman, Culture, and Society.* Ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere. Palo Alto: Stanford University Press, 1974. 67–87.

Rasmussen, Janet. "'The Best Place on Earth for Women': The American Experience of Asta Hansteen." *Norwegian American Studies* 31 (1986): 245–67.

Rouveyre, André. "Le Mêmorial inédit d'une amie d'Ibsen". *Mercure de France* 205 (July 15, 1928): 257–70.

Scott, Joan. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *American Historical Review* 9 (1986): 1053–75.

Seip, Didrik Arup. "Introductions." *Hundredrsutgave.* Ed. Francis Bull, Halvdan Koht, and Seip.

Suzman, Janet. "*Hedda Gabler*: The Play in Performance." *Ibsen and the Theatre.* Ed. Durbach. 83–104.

Templeton, Joan. "The *Doll House* Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen." *PMLA* 104 (1989): 28–40.

"New Light on the Bardach Diary: Eight Unpublished Letters from Ibsen's Gossensass Princess." *Scandinavian Studies* 69 (1997): 147–70.

"Of This Time, Of *This* Place: Mrs. Alving's Ghosts and the Shape of the Tragedy." *PMLA* 101 (1986): 57–68.

"Sense and Sensibility: Women and Men in *Vildanden* [*The Wild Duck*]." *Scandinavian Studies* 63 (1991): 415–31.

Trilling, Lionel. "Of This Time, Of That Place." *Partisan Review* 10 (1943): 72–103.

Van Laan, Thomas F. "Introduction to *Catiline*." *Catiline* and *The Burial Mound*. Trans. Van Laan. New York: Garland, 1992. 3–121.

"Language in *Vildanden* [*The Wild Duck*]." *Ibsen Årbok* (1974): 41–63.

"The Novelty of *The Wild Duck*: The Author's Absence." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 1 (1986): 17–33.

Weinstein, Arnold. "Metamorphosis in Ibsen's *Little Eyolf*." *Scandinavian Studies* 62 (1990): 293–318.

المحتويات

رقم الإيداع ١٩١٣٤/٢٠٠٨
I.S.B.N.
977 - 437- 895 - 4
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0665170